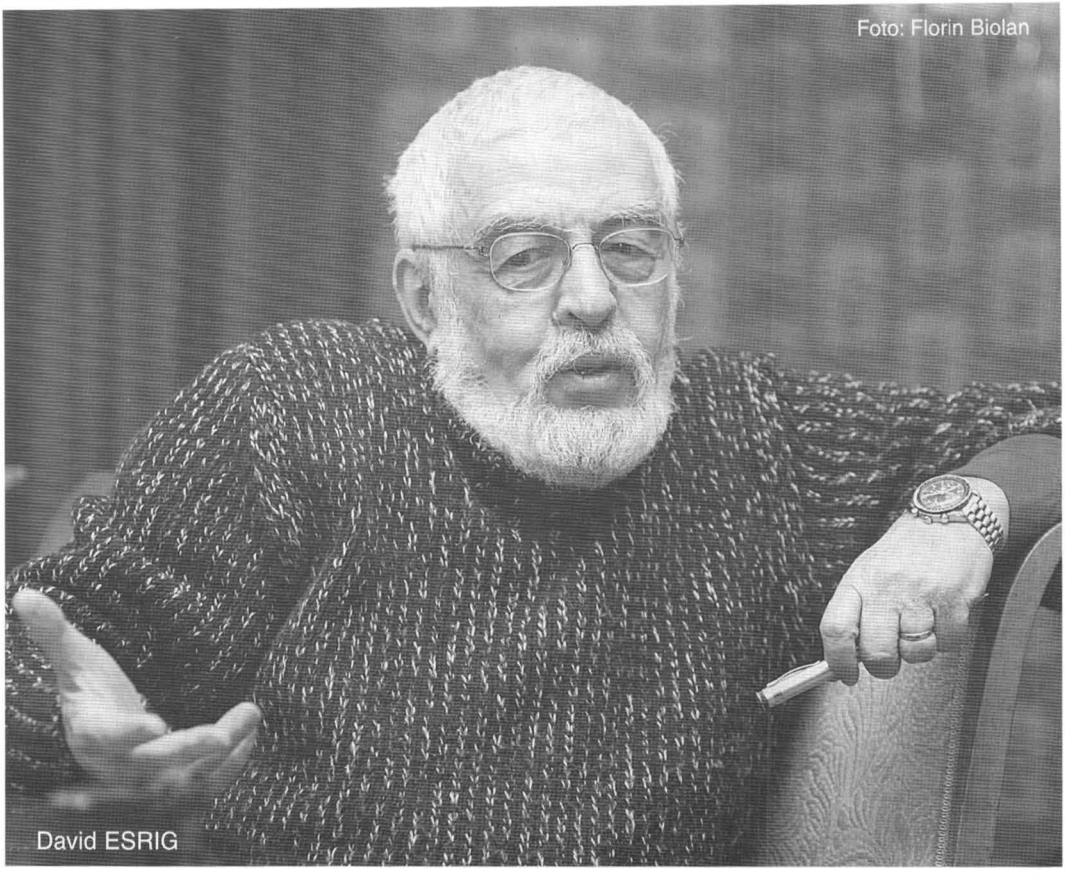
DOCTOR HONORIS CAUSA



La 30 ianuarie a.c., Senatul Universității Naționale de Artă Teatrală și Cinematografică „I.L. Caragiale" din București a decernat titlul de *Doctor Honoris Causa* unor personalități marcante ale creației scenice și școlii de teatru românești și europene: regizorul **David Esrig** și actorul **Loránd Lohinszky**.

Prof. univ. dr. Alexa Visarion a susținut *laudatio* pentru regizorul David Esrig, relevându-i concepția fascinantă a spectacolelor și rigoarea metodei de lucru cu actorii, formată consecvent în aproape cinci decenii.

Prof. univ. dr. Laurențiu Damian a elogiat prezența cuceritoare și originalitatea actorului Loránd Lohinszky, realizatorul unor interpretări memorabile pe sena și în filme.

Ambelor *laudatio* li s-au alăturat proiecții documentare biografice.

Cu prilejul acestei festivități – care a avut loc la Studioul Casandra – domnilor prof. univ. dr. **Ion Cojar** și prof. univ. dr. **Ion Toboșaru** li s-au acordat *diplome de excelență* pentru cinci decenii de activitate pedagogică.

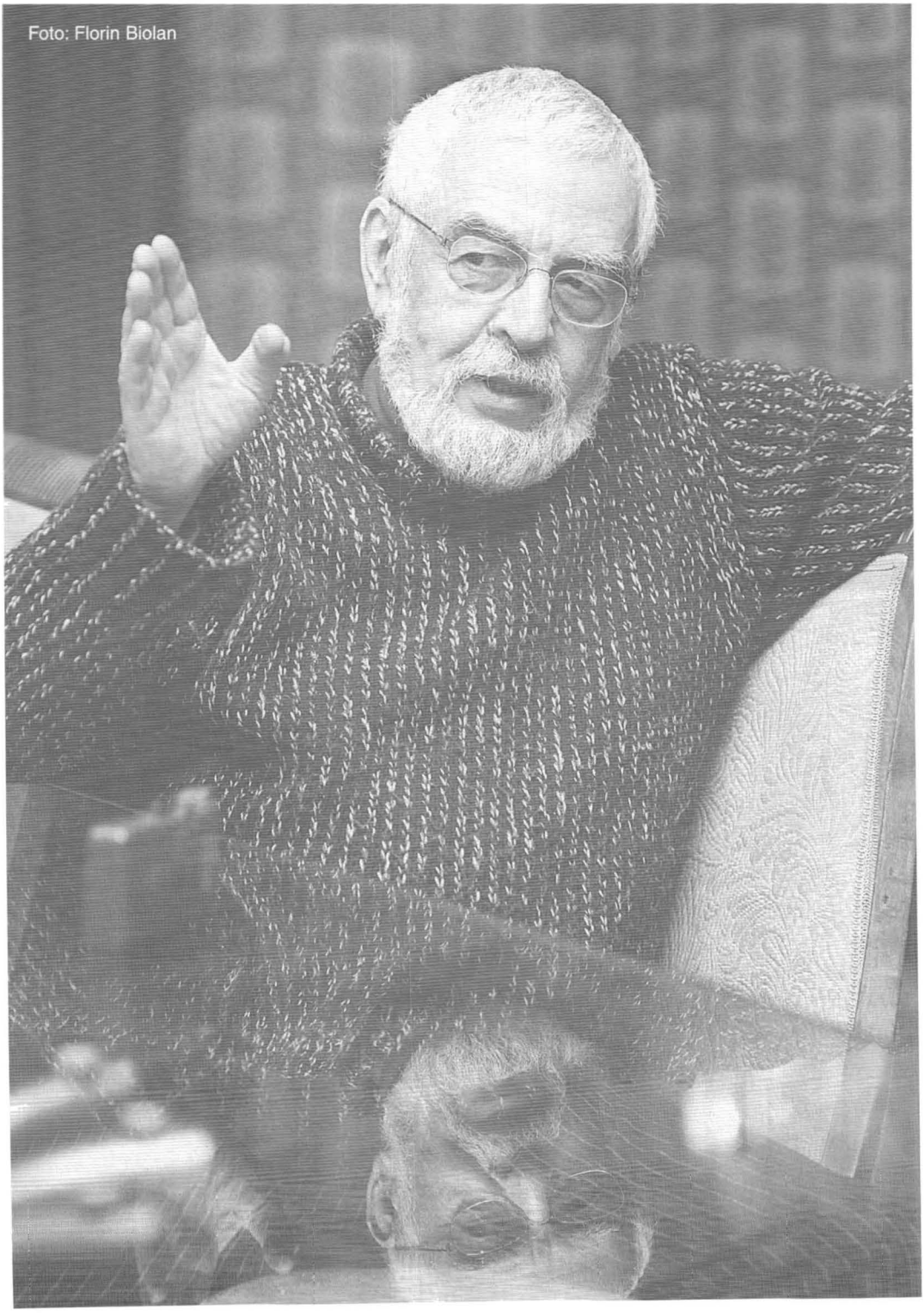


Foto: Florin Biolan

INTERVIU

David ESRIG:

„Arta noastră e o artă senzuală, a concretului..."

DAVID ESRIG s-a născut în anul 1936 la Haiffa (Israel). A debutat în teatru în 1953, cu spectacolul *Jucătorii de cărți* de Gogol, pe scena Liceului „Matei Basarab". În 1957, absolvă secția Regie teatru a Institutului de Artă Teatrală și Cinematografică – IATC din București, prezentând, la Teatrul Tineretului din Piatra Neamț, *Vicleniile lui Scapin* de Molière, unul dintre spectacolele care inauguraseră Studioul Casandra. Este angajat regizor la Televiziunea Română, unde realizează o serie de portrete ale unor mari maeștri ai scenei românești: Lucia Sturdza Bulandra, Ion Manolescu, Costache Antoniu, Aura Buzescu, Jules Cazaban, Eugenia Popovici. În 1961, devine regizor la Teatrul de Comedie din București, unde pune în scenă spectacole memorabile, unele interzise de cenzura vremii: *Umbra* de Evgheni Șvarț (1963), *Troilus și Cresida* de Shakespeare (1965), *Capul de rățoi* de G. Ciprian (1966; turneu la Veneția). Începe la Teatrul de Comedie și definitivează la Teatrul „L.S. Bulandra" spectacolul de referință *Nepotul lui Rameau* de Denis Diderot (1968; prezentat în turnee la Florența și Belgrad). În 1969, devine conferențiar la Catedra de arta regiei din cadrul UNATC și, din 1971, este angajat regizor al Teatrului Național din București, unde pune în scenă *Trei gemeni venețieni* de Collalto (1973), *Așteptându-l pe Godot* de Samuel Beckett (interzis) și *Furtuna* de Shakespeare (interzis). Alte spectacole: *Mi se pare romantic* de Radu Cosașu (Teatrul de Comedie, 1961), *Procesul domnului Caragiale* de Mircea Ștefănescu (Teatrul de Comedie, 1962), *O felie de lună* de Aurel Storin (Teatrul de Stat din Bacău, 1963), *Vilegiatura* de Carlo Goldoni (Teatrul de Stat Constanța, 1969). De asemenea, montează și în străinătate, pe scene din Bonn (*Umbra* de Evgheni Șvarț), Haiffa (*O scrisoare pierdută* de I.L. Caragiale), Köln (*Și lumina luminează în întuneric* de L.N. Tolstoi), München (*Troilus și Cresida* de Shakespeare), Paris, Essen, Tel Aviv.

Este autorul unor filme, dintre care reprezentative sunt *De ce?* (interzis) și documentarul *Patimile României – un an după Revoluție* (1990). Semnează volumele *Tabarin* (Paris, 1980), *Commedia dell'Arte – A Picture History of Performing Arts* (Nordlingen, 1985). În 1978, i se acordă titlul de Doctor al universității din München. De-a lungul carierei, a primit numeroase distincții importante: Premiul Théâtre des Nations, 1965 – pentru *Troilus și Cresida*; Premiul Criticii franceze pentru *cel mai bun regizor străin* al stagiunii 1964–1965 (ex-aequo cu Franco Zeffirelli); Premiul Festivalului BITEF – Belgrad, 1967 (ex-aequo cu Jerzy Grotowski); Premiul pentru reînnoirea tradițiilor teatrale la BITEF – Belgrad, 1973; Premiul pentru întreaga activitate acordat de Senatul UNITER, București, 2004. A condus Centrul de Educație pentru actori profesioniști (München) și este Președinte de Onoare al festivalurilor școlilor de teatru din Europa. A înființat și conduce Academia Athanor din Burghausen. Pe 30 ianuarie 2005, Universitatea de Artă Teatrală și Cinematografică „I.L. Caragiale" din București i-a acordat titlul de Doctor Honoris Causa.

Andreea DUMITRU: *Ați absolvit Institutul de Teatru în 1957. Ce profesori v-au marcat anii formării?*

David ESRIG: Îi datorez foarte mult, în primul rând, lui Yannis Veakis, un om și un pedagog minunat, pe care îl caut în continuare cu o mare asiduitate, ajutat de foștii mei colegi și prieteni din conducerea Universității. Era un profesor foarte aspru, foarte riguros, el însuși cu o mare școală de teatru în urmă. Tatăl său, Emilio Veakis, unul dintre cei mai mari actori ai Greciei, o celebritate mondială, a readus în repertoriul european, împreună cu Mounet-Sully, tragedia antică, care fusese uitată. Datorită lui, Yannis Veakis a putut să lucreze timp de patru ani, la Paris, cu Charles Dullin, unul dintre cei mai mari pedagogi ai secolului trecut, deși acesta nu primea străini în mod obișnuit. Aș fi vrut foarte mult ca Yannis Veakis să fie de față la ceremonia de aseară. Din păcate, nu am reușit să-l găsesc... În ultimul an de studenție, l-am avut profesor pe Moni Ghelerter, cu farmecul lui deosebit, totuși, mai mult o prezență pasageră. Era ocupat, punea în scenă, noi

ne pregăteam spectacolele de absolvență... Ne mai dădea câteva sfaturi de bun gust... dar atât. Profesor mi-a fost, într-un fel, și George Dem. Loghin, care a avut mari merite în clădirea școlii de teatru românești. Apoi, ar trebui să vorbesc de profesorii pe care i-am avut în paralel, în generația mea. M-a interesat din capul locului arta actorului, care mi se pare unul dintre cele mai misterioase lucruri care există, și m-am străduit foarte mult să-i pătrund secretele. Eram foarte des la orele Aurei Buzescu, ale lui Ion Fințeșteanu; l-am apucat și pe Timică; am stat mult de vorbă cu Nicolae Bălțățeanu. Am avut și alți profesori greu de uitat: la istoria literaturii universale, Tudor Vianu dovedea un nivel european în stăpânirea gândirii estetice; Andrei Oțetea, mai neamț decât nemții, ne-a orientat înțelegerea fenomenelor istorice; Marcel Breslașu, un om foarte cultivat, deși cunoscut mai mult ca poet inteligent și plin de umor, era un minunat profesor de istoria teatrului.

A.D.: *Cum ați ajuns la regie, dacă vă pasiona atât de mult arta actorului?*

D.E.: Să vezi cum... tot o actriță, doamna Dina Cocea, m-a dus la regie. Pusesem în scenă, împreună cu colegii mei de la Liceul „Matei Basarab", *Jucătorii de cărți* de Gogol. Publicul se tăvălea de râs; printre interpreți era și bunul meu prieten, Cosma Brașoveanu, mai târziu actor la Teatrul Național, care, din păcate, s-a stins din viață. Am lucrat luni de zile, după ore, și am câștigat concursul național al teatrului de amatori. Președinta juriului era doamna Dina Cocea, care m-a chemat în mod special, după ce mi s-a înmânat nu știu ce diplomă pe care am pierdut-o, și mi-a spus de regie. Zice: „Eu sunt în comisie, acolo, te aștept". Nu știam ce să fac mai departe, mă gândeam la filosofie, la arte plastice, desenam, mă pasiona și arhitectura... Dar ea a intervenit, dintr-odată, cu atâta hotărâre, încât m-am dus la regie. Așa că drumul vieții mele este foarte marcat de doamna Dina Cocea.

A.D.: *V-ați născut în București?*

D.E.: Nu, sunt născut în Israel, în Haiffa. Părinții mei părăsiseră România, tatăl meu fiind urmărit după venirea legionarilor la putere. S-a întors, într-un mod fericit pentru mine, nefericit pentru el, în '39. A fost imediat arestat și a făcut paisprezece ani: șapte sub fasciști și șapte sub comuniști. Abia în ultimii lui ani de viață am putut să fim, din nou, împreună. Mi-a lipsit mult. Era o personalitate puternică, un om hotărât, cu un drum extrem de drept, fără meandre.

A.D.: *Pentru acest interviu, v-am căutat, mai întâi, acasă la Marin Moraru, dar v-am găsit, în cele din urmă, în vizită la doamna Ligia Naum. Cine mai poate fi regăsit în cercul dumneavoastră de prieteni?*

D.E.: Știi, cercul meu de prieteni e ca atunci când arunci o piatră în apă: se formează cercuri apropiate, apoi altele mai îndepărtate... Doamna Ligia Naum mi-e foarte dragă. M-a legat o prietenie extraordinară de Gellu și de soția sa, ne făceam vacanțele împreună, ani de zile am fost împreună aproape în fiecare seară, într-un dialog plin de tensiune intelectuală. Cu Gellu nici nu se putea altfel. Mă bucură foarte mult ceea ce face Ligia cu Fundația „Gellu Naum", cu o casă memorială la Comana... E foarte important ca opera lui să-și ocupe locul meritat în cultura română și să devină un bun al multor oameni. E o poezie răscolitoare, imaginile poetului sunt profetice și aș spune că e un privilegiu când un popor are un poet de asemenea anvergură.

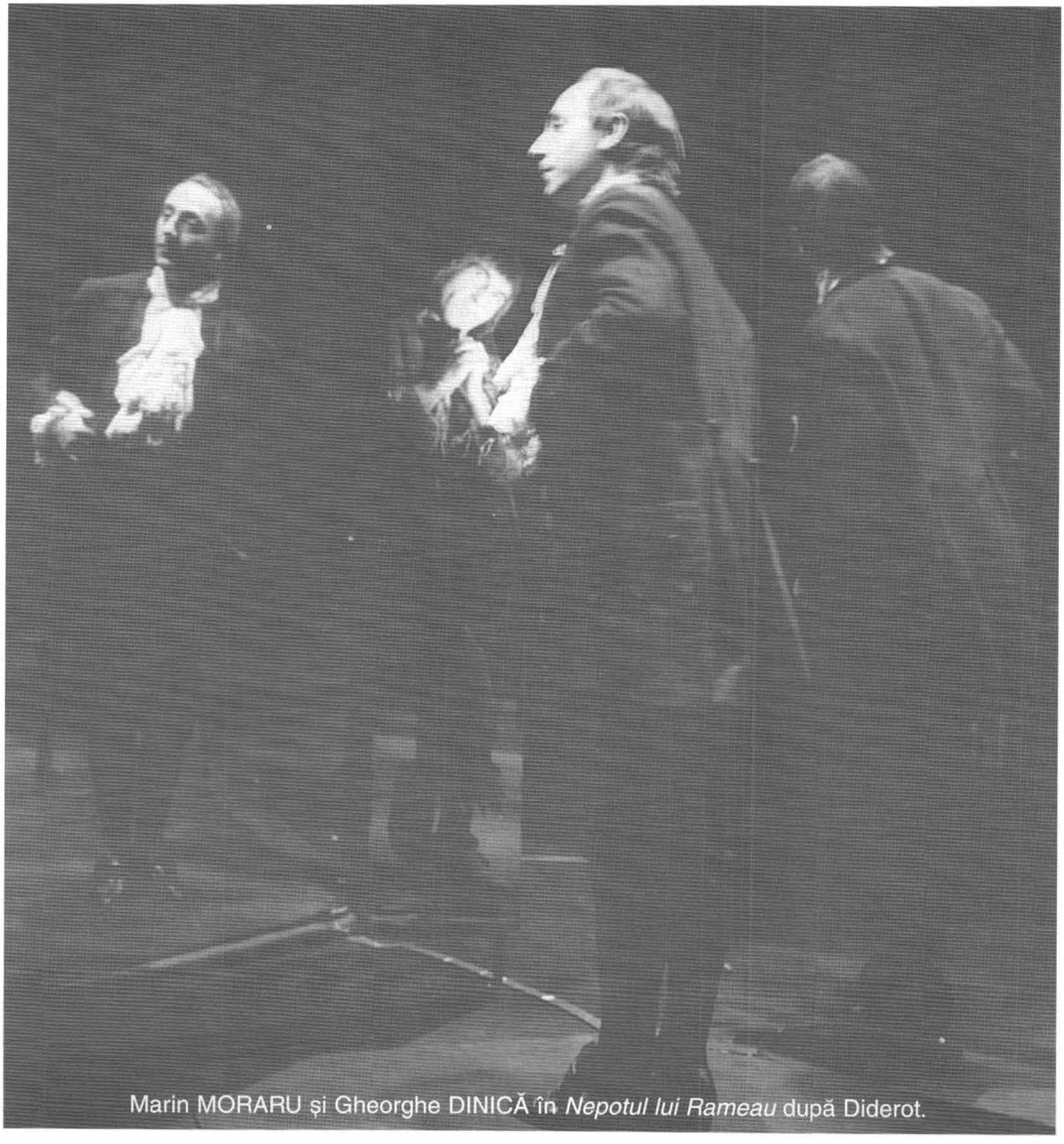
A.D.: *E adevărat că ați intenționat să montați* Insula*?*

D.E.: Sigur. Mai mult, am citit-o în Consiliul artistic al Teatrului de Comedie, dar toți au considerat că e o aberație... Erau acolo oameni foarte drăguți, cu mulți dintre ei aveam relații calde. N-au înțeles nimic, deși am citit-o cât se poate de bine, de multe ori chiar au râs, dar n-a ajutat la nimic. Poate că s-au temut de

urmările cenzurii, nu știu... Am fost foarte trist. Le-am spus că nu fac nici un bine teatrului române luând o asemenea hotărâre...

A.D.: *Totuși, de Gellu Naum vă leagă două spectacole dintre cele mai importante din cariera dumneavoastră, două texte pe care le-a tradus remarcabil,* Nepotul lui Rameau *și* Așteptându-l pe Godot*, fiecare cu un destin aparte.*

D.E.: Gellu a mai făcut, la rugămintea mea, o traducere extraordinară după *Marat-Sade* de Peter Weiss. Din păcate, nu s-a aprobat, nici n-am putut să intru în repetiții. Acum, când stăpânesc eu însumi limba germană, pot să spun că textul lui Gellu, din punct de vedere literar, e mult mai puternic decât textul lui Peter Weiss. Gellu s-a apucat și a reluat textele lui Marat, discursurile lui, luările de poziție etice, filosofice ale Marchizului de Sade, astfel încât ne-a dat probabil cea mai puternică expresie literară a acestui text. N-o știe nimeni, însă.



Marin MORARU și Gheorghe DINICĂ în *Nepotul lui Rameau* după Diderot.

A.D.: *V-ar tenta să îl puneți în scenă acum?*

D.E.: Sigur că da, dar trebuie să vedem. Acum câțiva ani, n-aveam nici o speranță... Era o bulibășeală în teatrul românesc, o agitație...

A.D.: *O resimțeați atât de puternic chiar și de la distanță?*

D.E.: Da, pentru că mă întâlneam cu prieteni și vedeam... nu era deloc limpede încotro merg lucrurile. Se spărsese un sistem care dădea o siguranță și o lenevire, dacă vrei. Eu unul, de pildă, le sunt foarte recunoscător unor oameni care au stat la bine și la greu lângă mine, dar trebuie să-ți spun că, de asemenea, le sunt recunoscător chiulangiilor. Datorită lor am putut să fac o mulțime de lucuri: am avut la dispoziție timp, săli de repetiții. Ei alergau după ciubucuri, iar noi, împreună cu alți câțiva oameni serioși, puteam lucra.

A.D.: *Lucian Pintilie spunea undeva: „Esrig este cel mai fanatic dintre noi". Și dacă mă gândesc că ați lucrat doi ani la* Nepotul lui Rameau...

D.E.: Nu, la *Nepotul lui Rameau* am lucrat 9 luni. Doi ani am lucrat la *Furtuna*, care mi-a fost interzisă.

A.D.: *Nu s-a jucat deloc?*

D.E.: Nu...

A.D.: *Când a fost interzis spectacolul? După vizionări sau mai devreme?*

D.E.: Întâi am lucrat liniștit, pe urmă a venit Pintilie cu *Revizorul*, în care erau tot soiul de trimiteri la puterea politică. A fost un șoc, spectacolul a fost, după cum se știe, interzis, iar eu am participat – ha, ha! – la o discuție organizată de redacția revistei *Lupta de clasă*, lângă fostul Comitet Central, în care trebuia să condamnăm... Era acolo floarea și splendoarea teatrului românesc, Radu Beligan, Amza Pellea, criticul Radu Popescu, Horia Lovinescu, mai erau niște domni. A fost o greșeală din partea lor să mă invite și pe mine fiindcă le-am spus: „Nu vă place spectacolul pentru că sunt șopârle, nu? Dar de ce luați atitudine împotriva lui Artaud, care nu are nici o legătură? Da, că e violent, că nu știu ce și cum. Dar comuniștii au luat puterea fără violență? Atunci de ce să fim ipocriți, de ce să nu spunem lucrurilor pe nume?"

A.D.: *Le cereați prea mult....*

D.E.: A fost o bombă, și pe urmă, primul care a trecut de partea mea a fost Amza Pellea, ceea ce m-a bucurat, pentru că nu știam exact care era poziția lui. El a spus: „Esrig are dreptate. De ce nu vorbim pe șleau? Ne chemați aici să jucăm un joc ca să se cheme că... Ați interzis spectacolul pentru că există niște instituții care au aceste drepturi. Dar e just? Ce să mai comentăm noi? A fost o hotărâre..."

A.D.: *Și cu* Furtuna *cum s-a întâmplat?*

D.E.: Imediat după aceea, am fost chemat la Ministerul Culturii, la tovarășul Ion Brad: trebuia verificată traducerea. Într-adevăr, lucrasem luni de zile la această traducere împreună cu Florian Nicolau, un minunat partener, pe atunci secretarul literar al Naționalului. „Bine, și cum vreți să faceți", l-am întrebat. „Știi dumneata engleza și, în special, engleza veche, elisabetană?" „Nu, nu, zice, adun o comisie". Și a adunat o comisie. Trebuia să ne ducem de două ori pe săptămână, citeam niște scene, discutam, ei puneau întrebări. La urmă, au constatat că textul era incendiar, dar nici nu era nevoie să-l transformăm, el era așa, situația din țară era incendiară, o dictatură absurdă. Nicolau stătea lângă mine cu dicționarul și spunea: „Stai, domnule, dar asta înseamnă cutare". „Da, da, ziceau, așa e". Ei, așa e, așa e – nu s-a constatat nici o deformare partizană. Și-atunci au început să vină la repetiții: „Da, să vedem însă cum îl faci". Am făcut niște repetiții cu o comisie de zece–douăsprezece persoane. Chinul ăsta a durat mult, așa că am cerut o

audiență la Dumitru Popescu. Pe urmă, s-a ținut o ședință la Teatrul Național, în care eu am fost acuzat că, în timp ce la o piesă politică importantă pentru vederile de atunci, *Un fluture pe lampă* al lui Everac, nu veneau decât o treime dintre actorii distribuiți, la mine, deși nu aveam încă aprobarea, erau toți la repetiții. Le-am spus: „Bine, îmi recunosc vina, dar ce vreți să faceți? Să perpetuați faptul că numai o treime vin la repetiții și să pedepsiți când sunt toți? E rău. Păi de ce sunt toți? Ce, ei primesc leafă ca să fie muncitori sau ca să fie niște chiulangii?"

A.D.: *Cine făcea parte din distribuția dumneavoastră?*

D.E.: O, minunată distribuție: Dinică era *Prospero*, Marin Moraru – *Caliban*, George Constantin era *Gonzalo*, Iura Darie – regele *Alonso*, iar Ovidiu Iuliu Moldovan – fratele lui, *Sebastian*. Silvia Popovici era *Miranda*, Victor Schumacher avea un rol mai mic, *Ferdinand*, iar Florin Piersic era *Stephano*...

A.D.: *Înainte de a vă apuca de* Furtuna, *ați mai montat în Germania, nu?*

D.E.: Am montat tot timpul în Germania.

A.D.: *Vi s-a permis acest lucru?*

D.E.: Am făcut un turneu cu *Troilus și Cresida* în Germania Federală. Ne-am oprit, mai întîi, în Est, la Festivalul Național al RDG-ului, un festival important, pentru că acolo se făcea un teatru mai bun decât în RFG. Am ajuns, în fine, la Bonn. Turneul a fost și un mare eveniment politic în condițiile în care Germania de Vest fusese izolată de blocul de Est, iar România începuse atunci să ia, ca să zic așa, un drum mai independent. Am fost înconjurați de toată presa, am avut mare succes. Și m-au invitat la Bonn, unde am montat *Umbra* de Evgheni Șvarț, și pe urmă la Köln, la München. Veneam de fiecare dată înapoi și tratam punerile în scenă în străinătate după ce vedeam când puteam să scot premierele aici. Erau

Mircea ALBULESCU, Dem RĂDULESCU și Marin MORARU în *Troilus și Cresida* de Shakespeare.

mai importante. Spectacolele de-acolo erau interesante ca experiență, dar nivelul actorilor era mai ridicat în echipa mea.

A.D.: *Dar cu* Godot *ce s-a întâmplat? De ce nu l-ați putut termina?*

D.E.: S-a interzis. Mai întâi, mi s-au interzis *Furtuna*, filmul *De ce?*, apoi eu am părăsit țara și, nu știu datorită cărui fapt, a venit, totuși, aprobarea pentru *...Godot*. Spectacolul n-a fost, însă, semnat de mine, ci de Grigore Gonța care repetase cu mine, îmi fusese și asistent de regie. O chestie cam ciudată.

A.D.: *V-a deranjat acest lucru? Sau l-ați înțeles?*

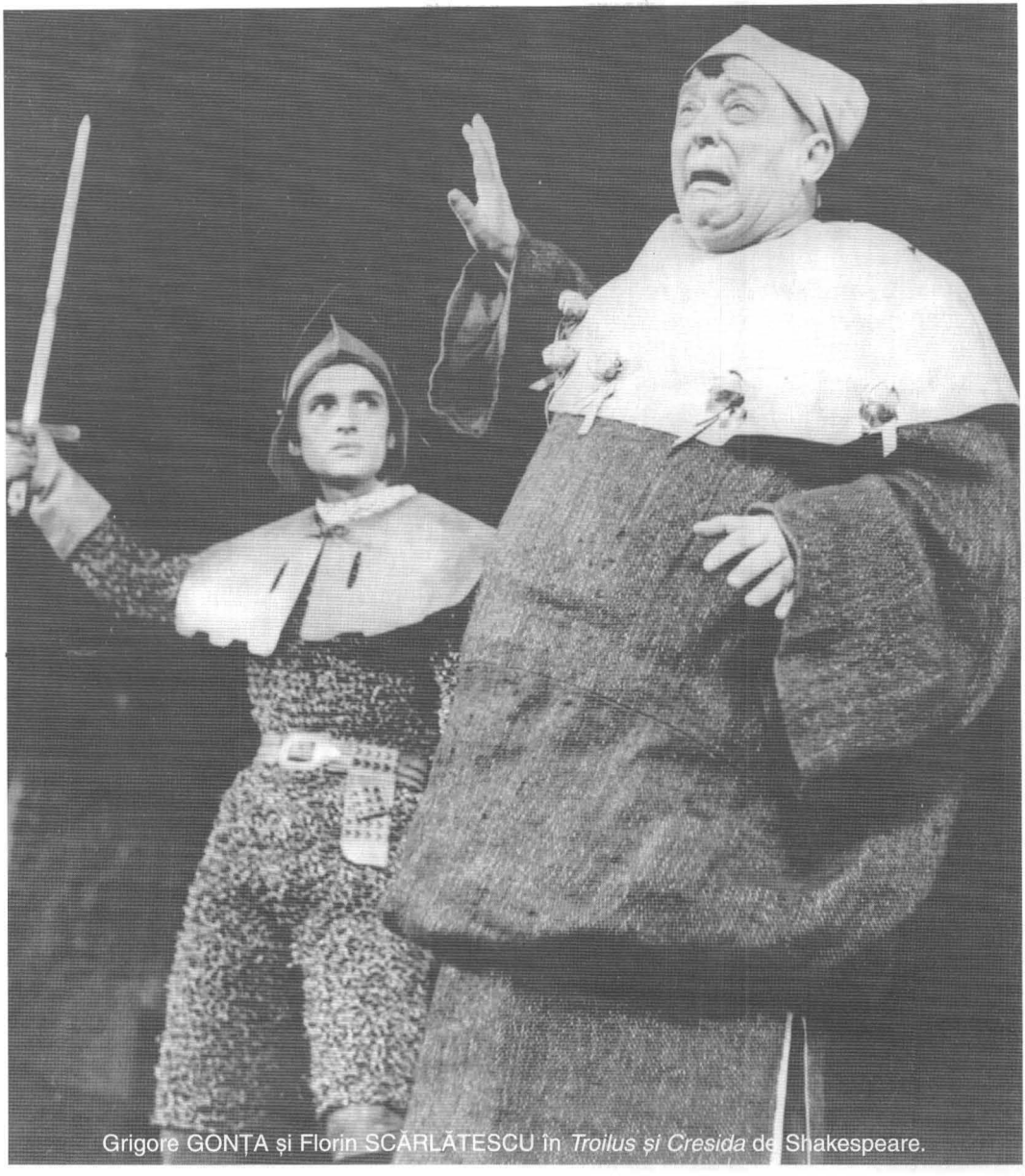
D.E.: Nu. Ce era de înțeles? Nu se poate înțelege trucarea unui adevăr. Există o lege a drepturilor de autor, asemenea lucruri nu trebuie acceptate nicăieri și nicicând, pentru că în felul acesta justificăm etica proprie dictaturilor.

A.D.: *Ce v-a determinat, totuși, să părăsiți definitiv țara?*

D.E.: Uite cum s-a întâmplat. Am fost invitat de Jack Lang să fac un spectacol la Teatrul Național Chaillot. Între timp, deși Dumitru Popescu îmi dăduse aprobarea pentru *Furtuna*, spectacolul a fost ucis în teatru, într-o ședință de partid. Eu n-am fost membru de partid. Nu e adevărat că trebuia să fii. Această discuție, dacă trebuia sau nu să fii membru de partid, a avut loc deja și în Germania: unii susțineau că trebuia, dar s-a dovedit că foarte mulți oameni foarte cunoscuți n-au fost. Sigur că s-au făcut presiuni și asupra mea, dar, într-un mod civilizat, fără să deschid nu știu ce lupte de gherilă, am spus: „Dacă vă supăr cu ceva, luați măsurile de rigoare". Au încercat de două–trei ori discuții la CC. Nici nu pot să spun c-am avut de suferit după asta. Când mi-am dat demisia din Teatrul Național, am avut sentimentul că era, așa, o anumită ușurare, pentru că eram un personaj tot timpul în atenția cenzurii. Mă aflam la Paris când m-a chemat Constantin Măciucă, pe atunci directorul Direcției Teatrelor (după Revoluție, a fost din nou director adjunct al lui Andrei Șerban la Național; n-am înțeles de ce). M-a chemat sub pretextul că-mi dă direcția sălii a doua a Naționalului. Am venit. Soția și fiica mea erau deja în Paris, le-am lăsat acolo. Cum am sosit, mi s-a luat pașaportul. Mi s-a spus că domnul Măciucă e în concediu, unde – nu se știa. Fusese o capcană. Era acolo ministru adjunct un om foarte drăguț, domnul Jinga, căruia îi port un gând foarte bun pentru că a fost, într-adevăr, foarte corect. M-a întrebat: „Au venit și soția și fiica?" Zic: „Nu." „Păi de ce?" „Păi, le-ar mai fi dat drumul?" A început să râdă: „Din păcate, ai dreptate".

A.D.: *V-ați considerat în exil?*

D.E.: Planeta asta e prea mică ca să te poți considera exilat în orice situație. Mă aflam, totuși, în același circuit de valori cultural-europene, am lucrat în tot acest timp în Germania, cu mulți prieteni. Marin Moraru a jucat *Patrocle* din *Troilus și Cresida* (1972), la Teatrul Național al Bavariei; Ligia a venit și ea atunci la München; cu Dinică și cu Moraru am făcut o Commedia dell'Arte (1988); cu cel din urmă am făcut, mai târziu, *Golem* (1992–1994); Gellu Naum, Mircea Șeptilici și Dumitru Furdui m-au vizitat și ei la Berna ori la München. Legăturile s-au diluat puțin, s-au rărit contactele, dar n-au încetat. Și pe urmă, am avut câțiva prieteni foarte buni în Germania, oameni într-adevăr foarte interesanți. Sigur că mi-a lipsit ambientul din țară, sigur că locul în care mă recunosc e aici. Cei treizeci și unu de ani petrecuți în Germania mi-au permis să duc mai departe metoda pe care am început-o aici, care a stat la baza spectacolelor mele din țară. Ea s-a consolidat din pricină că acolo nu mai aveam nouă luni de repetiție la dispoziția mea, ci numai cinci săptămâni pentru *Hamlet*, adică pentru patru ore și jumătate de spectacol. A trebuit să optimizez o sumă întreagă de lucruri. Acum încerc să găsesc o



Grigore GONȚA și Florin SCĂRLĂTESCU în *Troilus și Cresida* de Shakespeare.

modalitate de a fixa această metodă, care e deja foarte dezvoltată, și de a o duce până la capăt.

A.D.: *Cum ați defini metoda aceasta? Cum ați ajuns la ea?*

D.E.: E vorba de un principiu simplu, dar totuși complex și, de aceea, foarte complicat de explicat. În fond, el a fost afirmat chiar înainte de primul război mondial și imediat după, în cercurile de avangardă, de către regizorii care au început să inoveze în teatrul european și să-l scoată din praful secolului al XIX-lea. M-am întrebat: care este elementul pe care clădim noi, din ce se compune imaginea artistică a artei dramatice? În muzică e sunetul, în pictură e culoarea, în

desen e linia. La noi ce e? Care e cărămida cu care clădim? Sunt acțiunile umane, tot ceea ce întreprinde un om în viață, urmând dorințele, necesitățile, fantasmele lui. Dintre toate aspectele umane, acțiunea umană e atât de puțin studiată, încât te sperii de complexitatea temei. Am găsit și niște temeiuri științifice în psihologie, în sociologie, niște elemente de reper, dar studii foarte serioase nu, deși le-am căutat. Mi-am dat seama că nu se poate juca un text, vorbele nu se pot juca, ci doar intenții, acțiuni. Am încercat atunci să văd cum se poate citi acțiunea în text. Acțiunea asta e așa, ca un sos care curge de la A la Z, sau are o structură? Am început să caut, apoi, elementele structurii și am găsit o structură orizontală și o alta pe verticală. Am găsit izvoarele conflictului, care e atât de important pe scenă. Conflictul poate să fie ori foarte spectaculos, ori subcutaneu. Dar e nevoie de conflict și de tensiune. Dacă nu e tensiune, totul e dezlânat și mă întreb de ce pierd timpul cu domnii de pe scenă. Dar nu numai tensiunea, ci și credibilitatea e un element fundamental al artei dramatice. Tema noastră nu e adevărul, pentru că nu-l știm și avem modestia să știm că nu-l știm. Credibilitatea e cu totul altceva. Noi punem în scenă oameni posibili, întâmplări posibile, lumi posibile. Ne aflăm, cu alte cuvinte, în zona cea mai interesantă: a posibilului. Ceea ce ne permite să înțelegem mult mai bine realul sau ceea ce poate să devină real. Uite, dacă privești arta suprarealistă, e cutremurător, tot Auschwitz-ul și Hiroshima sunt acolo, pre-văzute. Au simțit că vine un val de brutalitate, de neomenie, de măcel sistematic și fără nici un soi de respect pentru specia umană. Așa încât eu cred că teatrul are un rost profund, chiar dacă nu pare. Jocul cu posibilul poate să devină foarte serios..

A.D.: *În Germania ați înființat și o școală de teatru. De ce ați numit-o „Athanor"?*

D.E.: Cred că asta înseamnă, de fapt, teatrul: un laborator precum acel *athanor* în care alchimiștii încercau să reproducă ceea ce se întâmplă în adâncurile pământului. C.G. Jung, care a studiat vreo cincisprezece ani, în secret, tratatele lor, are un volum senzațional, cutremurător, *Axiologie și alchimie*, în care constată că Marea Operă a alchimiștilor este perfect identică cu opera de regăsire de sine pe care fiecare om o duce la capăt mai mult sau mai puțin dramatic. Iată, se împlinesc zece ani de la crearea Academiei Athanor și încet, încet, primii absolvenți încep să se impună, în unele teatre se vorbește despre faptul că ei au învățat o anumită metodă de abordare și de clădire a rolului.

A.D.: *Din metoda dumneavoastră nu sunt excluse, însă, pregătirea fizică, antrenamentul corporal.*

D.E.: Asta nu are legătură cu metoda mea, așa ar trebuie să se întâmple în orice teatru. Exercițiile reprezintă un mod de a aduce instrumentul nostru material, corpul, mușchii, simțul ritmului, vocea, vorbirea, la un nivel performant. Degeaba sunt foarte talentat, dacă instrumentul meu nu mă ascultă, dacă n-are nici un ritm, iar gestica nu povestește nimic. La Athanor practicăm, cu un minunat profesor rus, biomecanica lui Meyerhold.

A.D.: *Care se dovedește, iată, de cea mai strictă actualitate.*

D.E.: Pe bună dreptate. E un sistem de antrenare foarte puternic. O altă direcție urmărită este cea a lui Étienne Decroux, marele fondator al pantomimei moderne, cunoscător al expresivității corpului. Lucrăm cu Yves Marc, cel mai important continuator al său, și de asemenea, cu un fost elev al lui Jacques Lecoq. Studiile acestea au finalitate în spectacolele pe care le prezentăm în propriul nostru teatru, care are 120–150 de locuri. Facem și teatru și film, facem și regie și actorie.

A.D.: *Interesul dumneavoastră pentru pedagogie a fost evident și în România, unde ați susținut, în ultimii ani, ateliere pentru tineri actori. La Târgoviște, la Iași...*

D.E.: E adevărat, însă am, încă, mari îndoieli legate de această zonă. Există, astăzi, o întreagă industrie de work-shop-uri, susținută de oameni care au făcut niște experiențe, pe care le vând unor artiști tineri sau mai puțin tineri ce speră că așa vor ajunge mai aproape de ceea ce își doresc să poată face. Din păcate, jocul ăsta cu dorințele unui artist de a merge mai departe e uneori lipsit de răspuns. Se exploatează, astfel, unul dintre cele mai frumoase aspecte ale moralei artei, și anume că niciodată nu poți fi complet mulțumit de tine, că întotdeauna vrei mai bine, mai mult. În cazul work-shop-urilor, timpul acordat e prea scurt, însă. Sigur că pe teme speciale se poate ajunge la o dezvoltare, dar e nevoie de cel puțin patru săptămâni. Nu e vorba numai de a explica, de a deschide mental disponibilitatea și înțelegerea pentru un aspect până atunci ignorat al artei actorului sau a regizorului. Dacă rămânem doar la o imagine mentală, la o reprezentare de idei, nu rezolvăm nimic. Marea problemă este că trebuie exersat în continuare. Arta noastră e o artă senzuală, a concretului...

A.D.: *Ați condus o vreme și un centru de perfecționare a actorilor profesioniști. E nevoie de așa ceva?*

D.E.: Acest centru a fost, pentru mine, o etapă importantă în înțelegerea actorului german. Am lucrat acolo și cu actori foarte buni. Veneau ca la doctor și îmi spuneau: „Uite, asta nu-mi reușește". Încercau să se „amelioreze", să depășească punctele în care aveau senzația că stă eșecul lor. Discutam nopți întregi cu actori foarte talentați și renumiți și le explicam că au o bază slabă de intrare, că nu știu unde sunt „manetele". Un actor minunat, care l-a iubit foarte tare pe Marin Moraru, îmi zicea: „Lui îi spui o frază în românește și el schimbă un kilometru, pe când mie îmi vorbești o jumătate de oră și nu schimb decât un milimetru". Nu trebuiau decât să aibă încredere. Peste 90 la sută dintre cei care au făcut acest curs au regăsit imediat posturi. Era considerat cursul de perfecționare cu cele mai bune rezultate din Bavaria, din toate domeniile. După o vreme, mi-am dat seama că cele opt luni nu sunt de ajuns, chiar dacă făceam exerciții importante și lucram cu ei toată ziua. Trebuia să pornesc de la zero. Atunci m-am hotărât să creez Academia Athanor (în Germania, învățământul de teatru fiind profesional, nu universitar), prima *Fachakademie* privată din istoria Bavariei, care beneficiază și de o subvenție importantă din partea statului.

A.D.: *Cum vedeți teatrul german la ora actuală? De aici, el pare un model viabil, o mișcare care funcționează bine, cu subvenții importante...*

D.E.: Da, dar care se reduc. E un sistem interesant și important, în primul rând, pentru că dă de lucru, deci o *anumită* siguranță, atâtor oameni, dar nivelul artistic la care se ajunge acolo e, cu câteva excepții, mediocru. Mi-am făcut foarte mulți dușmani spunând că teatrul german suferă pentru că are prea mulți bani. Nu e lipsit de interes când teatrele au probleme financiare. La sfârșitul anilor '70, începutul anilor '80, ca director general la Essen, aveam un buget de 38 de milioane de mărci și peste 600 de angajați, dintre care 200 de tehnicieni, 47 de contabili. Fără noimă. Le-am spus că, din toate sumele astea, eu pot să folosesc cel mult 5 la sută pentru producția artistică. În aceste condiții, teatrele nu au decât intrigi și lupte interne, care nu-l interesează în nici un fel pe spectator. El vrea să vadă teatru bun. Sunt și multe aspecte pozitive în teatrul german, dar mi se pare,

totuși, un sistem vechi, care n-o să reziste multă vreme. Banii mulți nu fac artă mare. Risipa lenevește, omoară fantezia, încordarea...

A.D.: *Actori precum Gheorghe Dinică și Marin Moraru vorbesc încă despre această încordare, despre efortul extraordinar pe care îl presupunea lucrul cu dumneavoastră...*

D.E.: Ne supuneam cu toții acestui efort.

A.D.: *Discutați zile și nopți despre spectacole... Era o stare febrilă.*

Sigur, cine vrea să trăiască ca un funcționar de poștă, nu are decât. Intenția noastră a fost alta. Noi ne-am întâlnit pe un alt teren. Așa m-am găsit cu Gellu Naum. Ieri, la Casandra, mi-am revăzut colegii, ne-am adus aminte de acele vremuri, am fost tușat... Nu privesc, însă, prea des în urmă, gândul, privirea mea merg mai departe.

A.D.: *Mi se pare interesant cum ați ajuns, cu aceiași actori, de la Commedia dell'Arte, care v-a preocupat dintotdeauna, la eseul filosofic* Nepotul lui Rameau. *E adevărat, și acolo dezvoltați momente de pantomimă.*

D.E.: Să-ți spun un secret pe care-l știu puțini. Commedia dell'Arte, ca și filmul burlesc (Chaplin, Harry Langdon, dar mai ales Buster Keaton), e foarte filosofică, chiar mult mai filosofică decât teatrul realist, pentru că esențializează comportamente și situații umane. Între adâncimea filosofică a *Nepotului lui Rameau* și adâncimea filosofică nevăzută a Commediei dell'Arte, distanța este mult mai mică decât se crede.

A.D.: *Ați folosit termenul de „esențializare". În anii în care se discuta despre reteatralizare (erați student la regie), ați afirmat că o preferați „stilizării".*

D.E.: Stilizarea înseamnă mai mult o caligrafie. Or, caligrafia este o estetică foarte ieftină.

A.D.: *E calofilie.*

D.E.: Exact. Stilizarea devenea deseori un soi de exercițiu caligrafic. Esențializarea mi se pare un termen mai potrivit, ea deschide un câmp de semnificații mult mai profund și mai puternic.

A.D.: *Oglinzile folosite în* Nepotul lui Rameau *erau, în fond, tot o soluție de esențializare. De unde v-a venit această idee? Oglinzile nu se prea foloseau în teatru. Există și o superstiție legată de prezența lor pe scenă ...*

D.E.: Nu o superstiție. La orice curs de scenografie, nu numai în România, ci și în Germania – am verificat –, este descurajată folosirea lor. Oglinzile reflectă proiectoarele, îi orbesc pe spectatori. Or, eu am avut nu una, ci opt oglinzi uriașe, care se și mișcau. Sigur că a fost complicat, dar am fost foarte încăpățânați. Două lucruri am realizat prin această soluție: cele două personaje de pe scenă deveneau, în anumite momente, o mulțime întreagă. Existau și niște manechine, îmbrăcate la fel cu actorii, încât nu se mai știa dacă sunt manechine sau dacă sunt cei doi. Dădeam, astfel, sugestia clară a faptului că, într-un anume sens, ei reprezentau omenirea. Se mai întâmpla un lucru interesant. Dialogul lor era unul imposibil, pentru că fiecare avea lumea lui și nu se vedea, de fapt, decât pe sine. Știi, dacă te uiți pe fereastră, vezi lumea, dacă te uiți în oglindă, te vezi pe tine. E o deosebire de optică destul de importantă. Și, în acest dialog filosofic, fiecare personaj rămânea în lumea lui. Textul se termină cu replica lui Rameau: *„Nu-i așa că sunt mereu același?" „Din păcate, da",* îi răspunde Diderot. *„Ei, uite, să-ți spun un lucru: să-mi dea Dumnezeu încă douăzeci de ani de acum înainte să rămân același, nu m-aș supăra. Bună seara",* și o întinde. Asta e, cei doi rămân aceiași. Suntem prizonierii propriei noastre imagini despre lume și ieșim greu din ea.

A.D.: *Dincolo de această idee care esențializa, într-un fel, chiar teoriile despre teatru ale lui Diderot, realizarea ei tehnică pare și astăzi de domeniul fantasticului... Pentru actori trebuie să fi fost un joc diavolesc. Nu?*

D.E.: La început, am montat oglinzile într-un depozit cam rece și prăfos de lângă scenă. Primele două săptămâni de lucru au fost cumplite. Actorii erau derutați până au înțeles că, de fapt, se formase un cu totul alt spațiu. Dimensiunile erau cu totul altele pentru că fiecare oglindire aduna distanța între oglindirea *A* și oglindirea *B,* oglindirea *A* însă aduna și distanța între obiect și oglindirea *A,* mai era și o oglindire *C,* adăugându-se, astfel, încă o dimensiune... Dintr-odată, spațiul era foarte mare sau foarte mic. În fond, era exact la fel ca spațiul spiritual al discuției dintre cei doi: câteodată enorm, alteori foarte mic. Spațiul acesta elastic nu putea fi sugerat decât cu oglinzi.

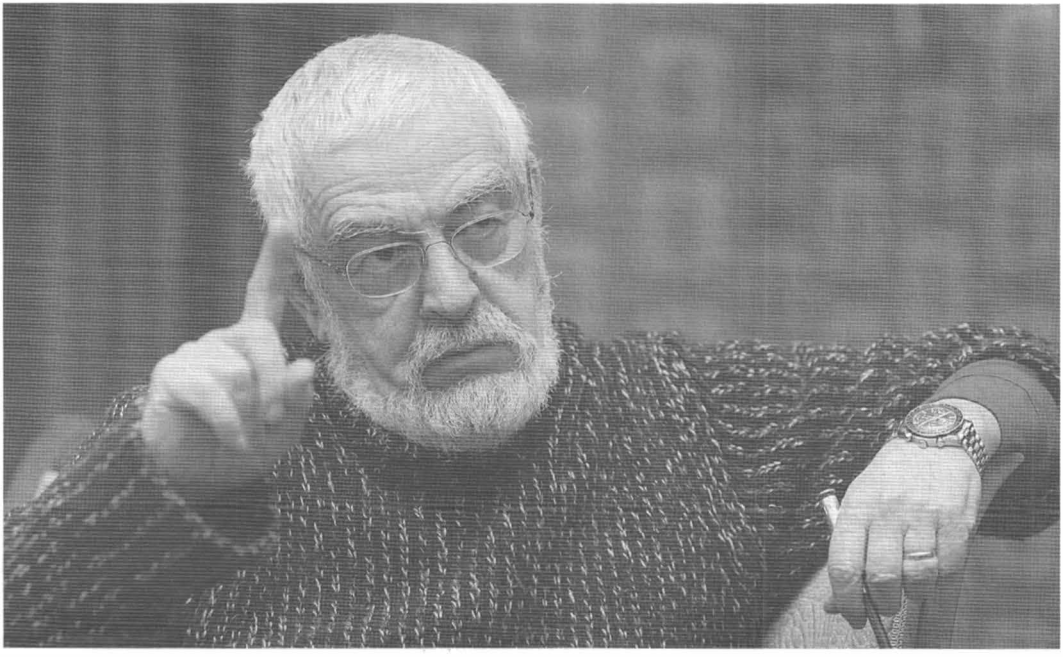
A.D.: *Spectacolul a fost prezentat ca premieră a Teatrului „Bulandra".*

D.E.: Da, pentru că la Teatrul de Comedie nu mai ieșeam, nu-mi dădeau scena. A fost așa, o încăpățânare, nu știu a cui, a lui Radu Beligan, a lui Nicolae Ralea... În viața teatrală se ivesc asemenea probleme. Noi trebuia să scoatem premiera, actorii înnebuneau, și-atunci, într-o noapte cu ceață, am luat oglinzile și am plecat. Pe urmă ne-am împăcat cu Beligan, care avusese, de altfel, un mare merit în dezvoltarea trupei de la Comedie. Ne-a dat o mare libertate, datorită lui am putut să adun echipa asta: Gheorghe Dinică, Marin Moraru, Mișu Pălădescu, Mircea Albulescu...

A.D.: *Până și faptul că v-au lăsat să plecați în alt teatru împreună cu cei doi actori...*

D.E.: Nici asta n-a fost prea bine primit și pe bună dreptate. Exact în dimineața premierei cu *Nepotul lui Rameau*, au programat *Troilus și Cresida...*

Andreea DUMITRU



David ESRIG

Universul dramatic și scenografia

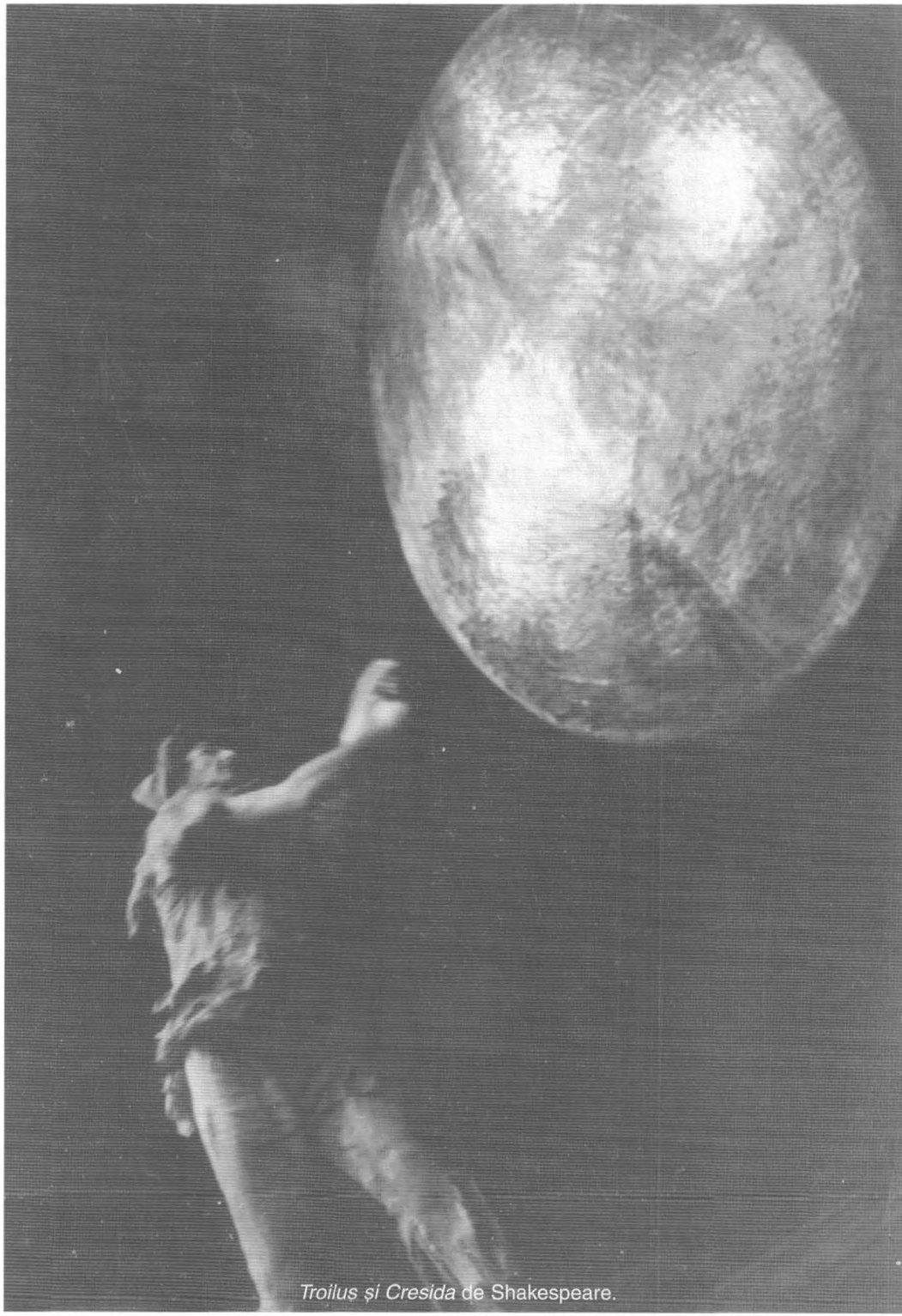
Bătrâna noastră artă teatrală este astăzi contestată și acuzată, mai mult ca niciodată, de a supraviețui doar din inerție, rămânând la periferia adevăratelor cercetări artistice; structurile sale anchilozate nu ar mai fi capabile să îmbrățișeze adevărurile lumii în care trăim. Și dacă problema existenței teatrului a fost ridicată adesea ca urmare a evoluției tehnice (apariția cinematografului și a televiziunii), după 1930, ea a continuat să fie discutată din puncte de vedere încă și mai grave, de către inovatorii vieții spirituale moderne, care nu mai acuzau, de această dată, limitele tehnice ale teatrului, ci bătrânețea sa interioară. O dată, un poet din generația tânără reproșa tuturor inovațiilor teatrale faptul de a prelungi inutil viața acestuia, lansând idei noi, mijloace spectaculoase și neașteptate care inoculau mecanismului său îmbătrânit preocupări spirituale străine și creau false focare de interes intelectual.

După părerea mea, n-ar trebui să mai vorbim despre teatru fără a ține seama de aceste circumstanțe, în cele din urmă munca noastră dovedind dacă teatrul, în cadrul său de ficțiune – cu alte cuvinte, dacă reprezentarea unei piese scrise de un autor, realizată de un regizor, interpretată de către actori și jucată în decorurile unui scenograf –, este capabil de o asemenea întinerire încât să-și poată reafirma vitalitatea. Observații precum cea a poetului citat m-au obligat să mă întreb încă o dată dacă cercetările noastre pot duce cu adevărat la o creație autentică și dacă cele mai importante inovații din arta teatrală contemporană își iau energia din substanța însăși a acestei arte sau nu sunt decât baloane de oxigen pentru salvarea unui organism care nu mai are rațiuni să existe.

În marele efort de cercetare desfășurat astăzi în lumea teatrului, decorul este încă abandonat perfecționărilor minore ale tehnicii și împrumuturilor din toate realizările de ultimă oră ale artelor plastice moderne.

Încă îl mai așteptăm pe creatorul adevăratului spațiu teatral, pe poetul iluziei scenice capabil să ne restituie cosmosul aparte al fiecărei piese. Cred că *scenografia* merită o atenție mult mai mare decât cea pe care i-o acordăm, că trebuie privită cu același sentiment de importanță cu care încercăm să restabilim legăturile pierdute dintre *arta actorului* și izvoarele mitice ale vieții spirituale și fizice a oamenilor. Și aceasta nu cu scopul de a salva scenografia ca meserie, ci pentru că fiecare experiență spirituală adevărată își are propriul univers fizic, fiecare act ritualic își are propriile obiecte și propriul spațiu, doar între aceste limite, acceptate și păzite, el putând recuceri infinitul...

Când am montat *Troilus și Cresida* de Shakespeare (la Teatrul de Comedie, în 1965), l-am avut alături pe pictorul-scenograf Ion Popescu-Udriște, cu care mai colaborasem deja la câteva spectacole și pe care îl simțeam dispus și capabil să se lanseze în această dificilă aventură. Spun „aventură", întrucât piesa lui Shakespeare descurajează la prima lectură prin dezordinea sa aparentă, prin lipsa unei acțiuni clare, printr-o acumulare de fragmente disparate și de acțiuni fără legătură ierarhică sau cronologică precisă între ele, printr-o aglomerare de stiluri aparent contradictorii, prin numărul mare de personaje etc. Printre



Troilus și Cresida de Shakespeare.

nenumăratele motive care mă atrăgeau spre acest text se afla tocmai acela al structurii sale refractare. Aveam sentimentul tot mai limpede că semăna mai degrabă cu un spectacol medieval și vedeam aici un soi de mister grotesc al istoriei, a cărui soluție consta în derularea simultană a acțiunii, cu suspendarea oricărei semnificații cronologice. Eram bântuit de senzația că percepția asupra piesei se producea în mine cu un sens modificat, din moment ce consideram desfășurarea spectacolului ca fiind totuna cu ordinea cronologică a acțiunii piesei, că făceam o eroare asemănătoare celei pe care aș fi comis-o dacă, în loc să citesc o pagină de ziar de la stânga la dreapta, aș fi citit-o de sus în jos sau, mai precis, ca și cum aș fi privit un desen cu perspectivă fără să știu că ceea ce se află mai departe este reprezentat la o scară redusă. Simțeam că există în piesă acțiuni diferite și fără legătură între ele, derulându-se în spații diferite, și că, puțin câte puțin, acest haos de evenimente ridicole ori stupide, urâte sau tragice, se constituie într-o cu totul altă ordine decât cea cunoscută, ordine care ar putea scoate în evidență traiectoriile de destin ale eroilor.

Dar mai erau și alte aspecte care mă interesau și mă tulburau. Războiul și neputința eroilor de a-l trăi în toată realitatea sa, de a-l privi în toată gravitatea sa, neputința oamenilor de a se ridica deasupra cabotinajului mediocru pe care-l oferă anturajului lor, chiar în prezența morții. Doream ca eroii piesei să primească dimensiuni noi care să-i apropie de imaginea subiectivă și ideală pe care fiecare o are despre sine, despre autoportretul în care se complace.

După primele întâlniri cu scenograful, au rezultat câteva schițe care traduceau în limbaj pictural și în *rond-bosse* temele despre care vorbeam și încă multe altele de care nu îmi mai amintesc acum. În orice caz, ne era limpede că oricare dintre aceste preocupări le excludea pe celelalte, că doar una dintre aceste teme putea fi realizată într-o imagine scenografică, mai mult sau puțin reușită, dar nu mai mult de una. Din nefericire, îmi era imposibil să aleg între diversele moduri posibile de a realiza mizanscena, astfel încât să-i permit scenografului să realizeze, la rândul său, o viziune scenografică interesantă, subtilă și unitară, pentru că toate coexistau în magma textului și pentru că toate mi se păreau a fi doar diferitele aspecte ale aceleiași realități umane, despărțite doar de slăbicunea mecanismului nostru rațional-analitic.

În cele din urmă, decorul lui Popescu-Udriște a devenit din ce în ce mai închis, pierzându-și toate virtuțile ilustrative și plastice și transformându-se într-un obiect straniu al spectacolului, lipsit de orice sens pentru ceilalți, dar plin de semnificații intime pentru mine și pentru actori. Acest decor nu mai avea nimic în comun cu primele imagini, mult mai sugestive din punct de vedere plastic. Ba mai mult, el nu reprezenta aproape nimic în sine, nefiind decât un dispozitiv scenic care înmagazinase spectacolul cu toate semnificațiile sale generale, cu toate accidentele și detaliile sale, cu tot ceea ce urma să se petreacă. Această lipsă de identitate era rezultatul unui proces în cursul căruia a trebuit să renunțăm la virtuțile și mijloacele artei plastice. Dar, în schimb, decorul a câștigat puterea de a identifica prin el însuși caracterul și înțelesul evenimentelor, al eroilor, al acțiunii. Decorul a devenit obiect de spectacol.

Mi-am dat seama încă o dată cât de important era, nu doar pentru mine, ci pentru universul piesei, ca scenograful să renunțe la calitatea sa de pictor, de sculptor, de desenator și să devină creatorul obiectelor de spectacol, apte să înmagazineze, în materialitatea lor, întreaga viață spirituală a reprezentației. De fapt, cred că, lucrând cu regizorul asupra unui text, scenograful trebuie să facă o

Grigore GONȚA în *Troilus și Cresida* de Shakespeare.

operație simetric opusă celei a regizorului. Pe același drum, dar în sensul contrar, scenograful trebuie să acumuleze energia spirituală și fizică a spectacolului în dispozitivul scenic, energie pe care regizorul o va dezvolta și elibera în timpul spectacolului.

Refuz decorurile susceptibile de a fi aplaudate încă de la ridicarea cortinei, căci le consider în afara teatralului. Decorul nu trebuie să fie perceput prin el însuși, ci să susțină și să pună în evidență sensibilitatea spectacolului; trebuie să descopere și să asambleze în memoria materialității sale viața artei teatrale pe care o organizează și o provoacă. Se știe că opera plastică există sub forma impresiilor simultane, pe când teatrul există în timp. Or, mi-a devenit evident că decorul pe care doresc să îl obțin trebuie să fie altceva decât o operă plastică. El

trebuie să fie sediul vieții interioare a piesei, a spectacolului, el nu trebuie să ilustreze cadrul acțiunii, ci să caute imaginea stranie și, adeseori confuză, a lumii pe care ne-o propune.

În timpul primilor mei ani de activitate regizorală, aveam o slăbiciune pentru decorurile mobile și îmi amintesc că, în *Mincinosul* de Goldoni, reușisem să deplasez decorul sau o parte a elementelor sale într-un tempo extrem de vioi, spre surpriza amuzată a spectatorilor. Mărturisesc că, fără să renunț la atașamentul – datorat, probabil, structurii mele – pentru dispozitivul cinetic, am început să resimt necesitatea de a restrânge tot mai mult utilizarea decorului mobil ca „jucărie".

Este foarte probabil că ne-am putea imagina, la modul ideal, un dispozitiv scenic atât de bogat și de puternic, cu un echilibru atât de fragil și de viguros între coordonatele sale interioare, încât numai mișcările actorilor să poată crea extraordinara impresie de deplasare, de metamorfoză, de modificare a dimensiunilor și raporturilor acestui decor, care, în fond, rămâne în mod obiectiv, imobil și egal cu sine însuși. Și pentru că tot am ajuns să vorbesc despre dimensiuni în teatru, după părerea mea, investigațiile se află aici într-un stadiu încă incipient. Mai întâi, sistemul de referință nu este încă adaptat necesităților noastre reale și este foarte probabil ca cercetările care l-au condus pe Corbusier la al său *Modulor* să poată elibera scenografia de o concepție a dimensiunilor falsă și rigidă.

Îmi amintesc mereu, cu o emoție pe care timpul nu reușește să o șteargă, bătălia din actul final al *Regelui Lear,* în regia lui Peter Brook. Pe imensa scenă, drapată în pânză de sac, se afla doar bătrânul orb ascultând, așezat, zgomotele bătăliei, pe care nici el, nici spectatorii nu o puteau vedea. Acest bătrân atât de plăpând pe scena goală și atât de vastă ne copleșea cu o realitate mult mai bogată și mai teribilă decât dacă s-ar fi încercat reprezentarea cu lux de detalii a bătăliei.

Este posibil ca tocmai contradicțiile între dimensiunile și volumele obiectelor spectacolului să le asigure o existență în decursul reprezentației. Așa cum încadrarea lor în sistemul dimensional al omului le investește cu semnificațiile pe care nu încetăm să le atribuim. Aș afirma chiar că valoarea mitică a teatrului trebuie regăsită și ea tot aici.

Chiar și în cele mai interesante spectacole, utilitarismul se manifestă din plin în soluția decorului. Această soluție nu are în vedere decât actorii și textul, și, în cel mai bun caz, nu i se poate pretinde decât să fie subtilă, să nu contrazică viziunea regizorală, să sublinieze stilul textului; altfel spus, se încheie cu scenograful mai degrabă un armistițiu decât o alianță, un pact de neagresiune, prin acceptarea unui rău necesar, dar în limite rezonabile. Fără să ne dăm seama, ne temem încă de forța distructivă a artei plastice în teatru și doar extrem de rar, cu totul întâmplător, devenim conștienți de resursele de emoție și de adevăr ascunse în obiecte. Adevărații inovatori ai expresiei teatrale evită decorul, costumele, ușurința cu care scenograful falsifică adevărul uman și teatral, pe care ei se străduiesc să îl obțină de la actori, principalii protagoniști ai teatrului.

Dar să nu ne înșelăm: manevrele pe care autenticul teatru de artă le execută astăzi pentru a evita capcanele care îl pândesc nu schimbă cu nimic faptul că spectacolul se desfășoară în spațiu și timp și că, vrând-nevrând, tot ceea ce evoluează pe scenă câștigă o identitate plastică, arta teatrală conținând o plasticitate implicită.

Teatrul se constituie într-o realitate foarte densă: timp de două-trei ore, cât durează reprezentația, ni se cere să transmitem o imagine la fel de densă precum

cea a lumii reale. Or, numai semnele încărcate de un adevăr profund pot îndeplini această misiune extraordinară, iar aceste semne reclamă o realitate fizică proprie, fără de care viața lor spirituală nu s-ar putea dezvolta.

Pretutindeni în lume au loc tentative pasionante de a elibera spiritul actorilor de sechelele formării în serie, ale unei mentalități false, pentru a-i face să se întoarcă la impulsurile primare, fără îndoială mai adevărate și mai profunde. Ar trebui să încercăm operația aceasta și cu noi înșine, cititorii unui text și creatorii de spectacole. Operația cea mai dificilă constă în a face lectura unui text lăsând de-o parte întregul cortegiu de clasificări ce intermediază între noi și universul piesei, între noi și adevărul său. Acea „via negativa" a eliberării de clișee, acea *despuiere* recomandată de Grotowski, în formarea actorilor, ar trebui să ne ghideze și spre a regăsi capacitatea de a stabili contactul cu textul și cu imaginea pe care ne-o inspiră.

Cred că cea mai importantă parte a colaborării dintre regizor și scenograf rezidă tocmai în acest efort pentru a restabili capacitatea lor comună de a cunoaște piesa, imaginea spectacolului putând lua naștere chiar în timpul procesului care izbutește să elimine obstacolele, pe măsură ce spiritul pătrunde dincolo de cuvinte. Pe lângă aspectul literar care se impune la prima întâlnire cu piesa, se ascunde, în realitate – desigur, atunci când este vorba despre o piesă demnă de atenția noastră –, o imagine a lumii, un concept cosmogonic, o manieră de a reprezenta existența în toată diversitatea sa. Nu aș putea preciza în ce măsură această imagine este premeditată de către autor sau ea există implicit în text. Asemenea distincții nu sunt de competența mea. Ceea ce vreau să subliniez este că această imagine există, și constituie esențialul. Ea se ascunde printre rândurile piesei de parcă autorul ar proteja-o împotriva indiferenței și incompetenței oamenilor, ca și cum ar fi vorba despre un lucru teribil și intim. Ea se trădează printr-o replică nu foarte explicită, prin structura evenimentelor, prin sistemul în care sunt angrenate personajele; ea circulă printre cuvinte, fără să ne dăm seama, și uneori o percepem datorită unui detaliu care părea banal sau unei imagini pe care la început eram tentați să o considerăm ca fiind excesiv de literară ori ca pe un joc gratuit și facil. Totul se află acolo: semnificațiile și dimensiunile, culoarea și ritmul. Acolo, în acel punct ardent, personajele se animă, devin vii și veridice, și tot acolo se întrezărește poarta „castelului", dincolo de labirintul de detalii, analize și idei.

André Breton afirmă undeva că există un punct în care susul și josul, dificilul și facilul încetează să mai fie distincte și contrare: „Totul ne îndeamnă să credem că există un anumit punct al spiritului, din care viața și moartea, realul și imaginarul, trecutul și viitorul, comunicabilul și incomunicabilul, susul și josul încetează de a mai fi percepute în mod contradictoriu." Sistemul matematic al lui Georg Cantor caută realitatea în care întregul este egal cu fiecare dintre părțile sale. Pentru fiecare fenomen există un astfel de punct de proiecție. Îmi doresc ca întotdeauna piesa să devină pentru mine, și pentru decoratorul cu care lucrez, micul univers în care trebuie găsit acest punct ce este probabil imaginea secretă a marelui univers. Cred că, la ora actuală, este foarte important ca arta teatrală să ne poată restitui ceva din coerența accidentalului, din unitatea unei lumi atât de contradictorii.

Stanislavski însuși, ghidat de tenacitatea experimentelor sale, a descoperit adesea, în cursul muncii, elemente mai îndrăznețe și mai importante decât limitele estetice ale teatrului pe care îl practica. Mi se pare semnificativ faptul că el însuși

a intuit, oarecum, existența acestui punct de fugă al tuturor liniilor de perspectivă ale piesei, punct pe care, la un moment dat, l-a comparat cu raportul sămânță–plantă și căruia i-a dat numele de „supra-temă". Sămânța conține, la modul virtual, întreaga bogăție de forme a arborelui. Iar toate elementele care par diferite, chiar opuse în realitatea desfășurată a arborelui, preexistă în masa amorfă și nediferențiată a seminței. În consecință, realitatea însăși ne oferă probele posibilităților pe care trebuie să le sintetizeze; ea oferă observatorului atent certitudinea unor puncte în care antagonismele își probează unitatea. Și la fel de semnificativ mi se pare faptul că, pentru Stanislavski, misiunea cea mai imporantă a spectacolului este de a găsi acest nod, acest punct generator.

Cred că în acest sens trebuie înțeleasă *organicitatea* spectacolului invocată atât de des, chiar dacă actorii nu sunt întotdeauna organici sau chiar dacă nu sunt absorbiți, de-a lungul întregii evoluții scenice, într-o transă de organicitate absolută.

O dată în plus, și indiferent cât de mult aș prețui activitatea teoretică a lui Grotowski, consider că adevărul ultim al artei noastre nu este raporul actor–public, ci raportul între spectacol și lume. Am fost întrebat o dată dacă acest efort de a descoperi imaginea cosmogonică virtuală a piesei, atât de importantă pentru mine, nu sfârșește prin a anula personalitatea creatoare a regizorului, transformând meseria sa într-un soi de arheologie a spiritului care încearcă să deshumeze secretul unui autor sau al unui text mort. Dar lectura noastră este, oricum, subiectivă. Și din momentul în care suntem nevoiți să lucrăm cu un text – prin însăși natura artei noastre – mi se pare absolut firesc să căutăm punctul în care această obligație poate fi convertită în forță și libertate. Doar eliminând „muzeografia culturală", stabilind contactul direct, real cu piesa, descoperindu-i cheia, putem să ne eliberăm și să afirmăm un punct de vedere cu adevărat personal. Doar printr-o lectură epurată și intensă, actul interpretării, care ar putea părea servil și periferic, devine o creație demnă și utilă.

Lucrând la decorul pentru *Troilus și Cresida*, căutam soluții care să-mi permită să localizez, rapid și fără fisuri în derularea spectacolului, cele mai mult de douăzeci de ambianțe în care se petrec nenumăratele evenimente epice ale piesei. Puțin câte puțin, soluția despre care vorbeam s-a dovedit capabilă să depășească misiunea de a organiza cursul spectacolului, pătrunzând în substanța sa intimă.

Utilizarea acelorași elemente de scenografie, de fiecare dată cu alte semnificații, cu noi funcții utilitare, mi-a permis să disociez ordinea tablourilor de succesiunea lor cronologică, să creeez sentimentul că inerția memoriei mele, ca și haosul asociațiilor obținute, suprapusese două imagini, două identități, până la a da impresia că anumite scene, deși prezentate succesiv, sunt în realitate simultane sau interferează. Altfel spus, m-am apropiat de sentimentul simultaneității anumitor acțiuni, de ceea ce consideram ca fiind specific structurii piesei.

În *Nepotul lui Rameau* (la Teatrul Bulandra, 1968), detaliul care m-a incitat cel mai mult a fost, din nou, bizara succcesiune cronologică. La început, Diderot se afirmă el însuși ca personaj al dialogului: „este ora cinci după-amiaza" – iar la sfârșit, după o discuție care, dacă ar fi fost citită integral, trebuia să dureze cinci sau șase ore, nepotul lui Rameau aude clopotul Marii Opere din Paris anunțând reprezentația serii, și înțelege că nu este decât cinci și jumătate după-amiaza. Forța imaginației și tensiunea interioară au acumulat într-o jumătate de ceas ceea

ce, în mod obiectiv, nu s-ar fi putut comunica în mai puțin de cinci sau șase ore. Acest detaliu mi-a dat certitudinea că sistemul de oglinzi mobile pe care îl imaginasem împreună cu scenograful era singurul decor de care aveam nevoie pentru a ilustra acest text.

Deși știu că, în *Nepotul lui Rameau,* oglinzile puteau fi socotite niște jucării facile, al căror efect de surpriză se epuiza rapid, totuși, în naivitatea mea, contam pe faptul că, epuizând orice element de surpriză încă de la începutul spectacolului, ele își vor păstra doar funcțiile legate de destinul și mitologia textului și a propriului său timp. Pe urmă, oglinzile reprezentau, în egală măsură, obstacolul fizic pe care îl caut în fiecare spectacol. Prezența lor materială, ca și faptul că actorii se reflectau în ele – aspect depășit nu fără dificultate la începutul muncii mele – juca pentru mine, într-un mod diferit, rolul pe care alternanța vidului și a plinului o jucase în decorul de *la Troilus și Cresida:* aceea de a îngreuna – *stricto sensu* – existența, mișcările, acțiunile actorilor pe scenă. Îmi doresc ca decorul să facă din scenă o realitate fizică, un sistem de obstacole, pentru a forța, a constrânge expresia vieții spirituale. Obstacolul joacă uneori rolul de condensator. Paradoxal, restrângând și mai mult spațiul oricum strâmt al scenei, el oferă actorilor posibilitatea de a mări sensibil aparenta și subiectiva suprafață a spațiului pe care se derulează evenimentele. Fragmentând locul de joc, obstacolele pot, în anumite circumstanțe, să transforme un spațiu mediocru și sărac într-un instrument de expresie surprinzător și bogat.

Cât despre *Furtuna* lui Shakespeare, pe care vreau să o pun în scenă, ceea ce știu, deocamdată, este că am nevoie de un singur loc de joc, mereu același: insula lui Prospero pe care rătăcesc naufragiații. Și că numai confuzia și impuritatea lor interioară îi împiedică să constate că se învârtesc pe loc, deși au impresia că se găsesc de fiecare dată într-un alt colț al lumii. Mai știu, de asemenea, că această insulă trebuie să fie mică. Dar pământul întreg ne pare adesea foarte mic și există momente în care chiar universul astronomic, infinitul poate fi îmbrățișat printr-un avânt al imaginației. În sistemul transfinitului lui Cantor – menționat deja –, se ajunge la cifre-realități matematice obiective, care sunt prea mari pentru a fi conținute în univers, și încă din antichitate, Heraclit modificase cu o anumită generozitate conceptele cosmogonice pentru a salva fenomenele reale.

Experiențele trăite, cu tot realul sau aparentul pe care îl implică, au reafirmat convingerea mea că actualizarea forțată, emoțiile superficiale de ordin plastic, fracul contemporan sau jeanșii îmbrăcați de eroii antici, împrumuturile din mișcările artistice contemporane pentru a fi în actualitate, nu sunt decât expediente care jenează prin pasivitatea și ineficacitatea lor, din moment ce sporesc și mai mult vulnerabilitatea teatrului, ca niște baloane de oxigen care, fără a fi de folos, sfârșesc, dimpotrivă, prin a crea în teatru melancolicul decor al melancoliei. Viitorul teatrului se decide în interiorul propriei sale sfere. Cred că întrebarea la care trebuie să răspundă munca noastră este de a ști dacă teatrul se poate purifica, abandonând lestul falselor tradiții ca și pe cel al falselor inovații, și dacă el poate evolua îndeajuns de rapid pentru a se reintegra în dialogul spiritual al epocii noastre.

Articol apărut în „Revue roumaine d'histoire de l'art", seria *„Théâtre, musique, cinéma",* nr. 1, tom X, 1973.

Traducerea: Andreea DUMITRU

Gala premiilor UNITER
4 aprilie 2005

Juriul format din criticii **Alice Georgescu, Mihaela Michailov** și **Sebastian-Vlad Popa,** desemnat pentru a face nominalizările pentru această ediție a **Galei Premiilor UNITER,** a decis următoarele:

DEBUT

Alexandru Mihăescu pentru rolul Ioachimo din spectacolul *Regele Cymbelin* de William Shakespeare, Teatrul German de Stat Timișoara

Radu Alexandru Nica pentru regia spectacolului *Nora* de Henrik Ibsen – Teatrul Național "Radu Stanca" Sibiu

László Wegroszta pentru scenografia spectacolului *David's Boutique* de Radu Afrim Teatrul "Andrei Mureșanu" – Sfântu Gheorghe

CEA MAI BUNĂ SCENOGRAFIE

József Bartha pentru decorul spectacolelor *Să-i îmbrăcăm pe cei goi* de Luigi Pirandello – Teatrul Maghiar de Stat din Cluj-Napoca și *Avarul* de Molière – Teatrul Național Craiova

Andrei Both pentru decorul spectacolului *Portretul lui Dorian Gray* după Oscar Wilde – Teatrul Odeon București

Florica Mălureanu pentru decorul spectacolului *Trei surori* de A.P.Cehov – Teatrul Național „Radu Stanca" Sibiu

CRITICĂ TEATRALĂ

Cristian Buricea Mlinarcic pentru cartea *Tragicul & alte note subiective*

Ludmila Patlanjoglu pentru cartea *Regele scamator Ștefan Iordache*

Marian Popescu pentru cartea *Scenele teatrului românesc 1945–2004*

CEA MAI BUNĂ ACTRIȚĂ ÎN ROL PRINCIPAL

Mariana Mihuț pentru rolul Inna Rassadina din spectacolul *Sorry* de Aleksandr Galin la Teatrul „L.S.Bulandra" București

Maia Morgenstern pentru rolul din spectacolul ***4:48 Psychosis*** de Sarah Kane la Teatrul ACT București

Hilda Péter pentru rolul **Șen Te / Șui Ta** din spectacolul *Omul cel bun din Sâciuan* de Bertolt Brecht la Teatrul „Tamási Áron" din Sfântu Gheorghe

CEA MAI BUNĂ ACTRIȚĂ ÎN ROL SECUNDAR

Andreea Bibiri pentru rolul Jenny din spectacolul *Forma lucrurilor* de Neil LaBute la Teatrul ACT București

Erzsébet Fülöp pentru rolul Rózsi din spectacolul *Nefericiții* de Füst Milán la Teatrul Național din Târgu Mureș – Compania Tompa Miklós

Gizella Kicsid pentru rolul Sacagiul Wang din spectacolul *Omul cel bun din Sâciuan* de Bertolt Brecht la Teatrul „Tamási Áron" din Sfântu Gheorghe

CEL MAI BUN ACTOR ÎN ROL PRINCIPAL

Ilie Gheorghe pentru rolul Harpagon din spectacolul *Avarul* de Molière la Teatrul Național din Craiova

Răzvan Vasilescu pentru rolul Bătrânul din spectacolul *Scaunele* de Eugen Ionescu la Teatrul „L.S.Bulandra" din București

Zsolt Zayzon pentru rolul Húber Vilmos din spectacolul *Nefericiții* de Füst Milán la Teatrul Național din Târgu Mureș – Compania Tompa Miklós

CEL MAI BUN ACTOR ÎN ROL SECUNDAR

Mihai Calotă pentru rolul Tuzenbah din spectacolul *Trei surori* de A.P.Cehov la Teatrul „Toma Caragiu" din Ploiești

László Mátray pentru rolul Cassio din spectacolul *Othello* de W.Shakespeare la Teatrul „Tamási Áron" din Sfântu Gheorghe

Aba Sebestyén pentru rolul Dr. Beck Gyula din spectacolul *Nefericiții* de Füst Milán la Teatrul Național din Târgu Mureș – Compania Tompa Miklós

PREMIUL PENTRU CEA MAI BUNĂ REGIE

László Bocsárdi pentru spectacolul *Othello* de W.Shakespeare la Teatrul „Tamási Áron" din Sfântu Gheorghe

Dragoș Galgoțiu pentru spectacolul *Portretul lui Dorian Gray* după Oscar Wilde la Teatrul Odeon din București

Silviu Purcărete pentru spectacolul *Cum doriți sau Noaptea de la spartul târgului*, după W. Shakespeare, la Teatrul Național din Craiova

PREMIUL PENTRU CEL MAI BUN SPECTACOL

Cum doriți sau Noaptea de la spartul târgului, după W. Shakespeare, la Teatrul Național din Craiova (regia: Silviu Purcărete)

Nefericiții de Füst Milán la Teatrul Național din Târgu Mureș – Compania Tompa Miklós (regia: Bodó Viktor)

Othello de W.Shakespeare la Teatrul „Tamási Áron" din Sfântu Gheorghe (regia: Bocsárdi László)

PREMIUL PENTRU TEATRU RADIOFONIC se acordă spectacolului **Un duel în ziua nunții**, scenariu de Alexa Visarion după opera lui A.P.Cehov, regia artistică Alexa Visarion.

PREMIILE CRITICII

Asociația Internațională a Criticilor de Teatru (AICT) – Secția Română va acorda următoarele distincții:

Premiul Criticii: regizorului **Mihai Măniuțiu**, pentru programul de lectură modernă a textului clasic, încununat în anul 2004 prin spectacolul **Electra** după Sofocle și Euripide realizat la Teatrul de Stat din Oradea.

Premiul de Onoare: actorului **Ion Caramitru**, pentru susținerea valorilor, a demnității profesionale și a solidarității breslei teatrale în cei 15 ani de existență a Uniunii Teatrale din România.

Juriul a fost alcătuit din Biroul AICT – Secția Română: Ludmila Patlanjoglu (președinte), Alice Georgescu (vicepreședinte), Natalia Stancu (secretar), Florica Ichim, Ion Parhon, Ion Cazaban, Ștefan Oprea (membri).

Regizori nominalizați

Silviu PURCĂRETE

„...o suită de oglinzi deformate de nostalgie"

Patrel Berceanu: *Mulți comentatori ai piesei* A douăsprezecea naopte *vorbesc despre Iliria ca despre un tărâm al delirului și al nebuniei erotice. Nu este singura semnificație atribuită piesei, dar ea este insistent reiterată. Cât de îndreptățită este această interpretare* ?

Silviu Purcărete: Aceasta este chiar tema piesei, în care se vorbește despre nebunie în fel și chip. Cuvântul „nebunie" apare de nenumărate ori. Este o piesă despre puterea și nocivitatea fanteziei, despre partea ei otrăvitoare; despre confuzia sexelor și a indivizilor, confuzia spațiului și a timpului. E una dintre piesele cele mai speciale ale lui Shakespeare, are scriitura cea mai modernă; într-un fel, s-ar putea vorbi chiar de scriitură postmodernă. Este scrisă dintr-un joc și e izvorâtă dintr-o adâncă melancolie, dintr-un sentiment al măcinării de sine, al degradării, și nu dintr-un impuls tandru. Este o piesă ciudată și foarte tristă. Este, în același timp, o piesă destul de confuză, dificil de povestit.

Sigur, despre nebunie se poate vorbi, în sensul patologic al cuvântului, ca despre o boală, dar, în acest caz, piesa ar fi mai puțin interesantă. Dar granițele, în cazul literaturii și artelor, sunt mult mai largi și mult mai vagi, mai fluide. Despre aceste granițe vorbește Shakespeare, când vorbește despre nebunie. Nu știm unde se termină fantezia artistului și unde începe domeniul maladivului. E o „distanță" pe care n-a descoperit-o încă nimeni. Dar „nebunia" nu se tratează numai la spital, ea se tratează și în lumea artei; o tratează teatrul, muzica, pictura. Nebunia în cazul acestei piese este legată de confuzia granițelor, de imprecizia contururilor.

P.B.: *Vă pun o întrebare care poate că e banală, dar mi se pare de neevitat: de ce ați ales tocmai această piesă ?*

S.P.: Am mai spus-o de câteva ori, pe jumătate în glumă, pe jumătate în serios: această piesă a lui Shakespeare o alegi când n-ai o altă idee! Când nu știi ce altceva să faci, îți spui: ia să alegem *A douăsprezecea noapte*! Sigur, e o glumă, dar este și ceva adevărat, pentru că, repet, este piesa cea mai ambiguă, cea mai confuză și cea mai cețoasă, pe care nu o poți impune pentru că vrei să afirmi ceva, ci tocmai pentru că vrei să te arunci, să plonjezi într-o enigmă irezolvabilă. Dar, de mare frumusețe. Să te trezești și tu că ești printre cei care încearcă să monteze această piesă de nemontat. E o canava, e o piesă scrisă la

Cum doriți sau Noaptea de la spartul târgului de Shakespeare.

repezeală, la un sfârșit de carnaval într-un fel. E scrisă „în a douăsprezecea noapte", la sfârșitul petrecerilor. Ea degajă acest sentiment de sfârșit, acest sentiment de melancolie, această tristețe a sfârșitului. Un sfârșit dulce și amar, în același timp. Asta m-a atras.

P.B.: *Aș propune să revenim asupra acestui joc al identităților, care este vizibil și pe planul psihologiei personajelor, dar și ca formă a convențiilor teatrale.*

S.P.: Evident, în piesa lui Shakespeare, identitățile nu sunt clar definite. Dar ar fi prea mult, sau prea puțin, să afirmi că este o piesă care tratează amorul sub aspectul homo-erotic sau hetero-erotic. Nu asta e problema. Că fiecare individ conține în el, în proporții diferite, realitatea ambelor sexe, este un lucru care nu mai constituie de mult un mister; că sensibilitatea omului este dublă, nu mai este, iarăși, un secret. Această temă este frecventă la Shakespeare. *Cum vă place*, piesă cu un titlu foarte asemănător, este mult mai mult împinsă în această direcție și exploatează mult mai adânc această temă. Dar aceste piese, ca și altele, își au originea și în faptul că pe vremea aceea piesele erau jucate numai de bărbați, în travesti; tocmai din faptul că rolurile de femei erau jucate de bărbați începea să apară această ambiguitate. Jocurile se dedublau: un bărbat joacă o femeie care joacă un bărbat. Lucrurile se complicau. Declan Donelan, care a făcut mai demult un *Cum vă place* cu o distribuție exclusiv masculină, a realizat recent, în Rusia, un spectacol cu *A douăsprezecea noapte* numai cu actori bărbați, și care a avut mult succes și în Europa.

P.B.: *Onomastica personajelor ne trimite cu gândul la Italia, dar și la Anglia. Totuși, cu nonșalanță, Shakespeare plasează acțiunea în...Iliria. Noi, ca balcanici, avem o anumită perspectivă istorică și mitologică despre Iliria. Dumneavoastră cum ați privit spațiul propus de Shakespeare ?*

S.P.: Numele locului nu are nici un fel de relevanță geografică. E un teritoriu iluzoriu, așa cum e și Boemia sau Sicilia, în piesele lui Shakespeare. Sunt teritorii care ieșeau din sfera cunoștințelor comune. Dar, dacă ar fi să căutăm parfumuri balcanice, în această poveste, ar fi o enormă pierdere de timp (prostie). Iliria e nicăieri, astfel cum era și Polonia lui Dom'Ubu al lui Jarry. Iliria, în cazul acestui spectacol, a fost descoperită de mine chiar în incinta bibliotecii Teatrului Național din Craiova, printre dulapurile cu cărți vechi, putrede, prăfuite și fantomatice și care au constituit, ca imagine, baza de inspirație a spațiului, ca decor. Spațiul Iliriei noastre este un spațiu închis-deschis, în care nu există granițe între apartamente, contururile nu sunt precis delimitate. Spațiul, ca și timpul, sunt fluide, se amestecă. Este un spațiu ipotetic, un spațiu al fanteziei.

P.B.: *Există în acest spațiu, totuși, un element puternic referențial: biblioteca.*

S.P.: Da, dar e o bibliotecă goală, sunt doar osemintele, scheletele unei biblioteci. E un decor care vrea să transmită un sentiment și nu o formulă intelectuală. Un corp de bibliotecă din care au fost scoase cărțile dă un sentiment; e o diferență între carcasa unui gândac viu și carcasa unui gândac mort, uscat de căldură, din care nu a rămas decât coaja. Sunt biblioteci-vitrine, transparente, care închid și dezvăluie în același timp. Este un spațiu nearticulat, ca într-o locuință în care oamenii sunt pe punctul de a se muta. Mobilele sunt aranjate ca într-un depozit din care a dispărut structura.

P.B.: *Acest decor cu rosturile dezarticulate se înscrie în logica granițelor fluide de care vorbeați mai devreme. Și, cum e vorba de o bibliotecă, cred că această imagine l-ar fi șocat și i-ar fi plăcut lui Borges, pus în fața unei biblioteci-carapace pentru „vid".*

S.P.: Desigur, o bibliotecă goală e încă mai completă decât preaplinul bibliotecilor lui Borges. E o imagine a unor vitrine, care au fost cândva biblioteci, populate de personaje mai mult fantomatice, un fel de fantome somnambule.

Dar, adevărul e că tema mi-a fost inspirată de realitatea însăși a acestui teatru. În această piesă se vorbește, mai mult decât oriunde, despre viața mea în acest teatru. E o piesă pe care am tratat-o pe baze nostalgice. Sunt aici toate spectacolele pe care le-am făcut, majoritatea actorilor cu care am lucrat; este o suită de oglinzi deformate de nostalgie, o privire melancolică asupra unui timp pe care l-am petrecut aici, cu sentimentele și parfumurile care au existat. M-au inspirat nenumăratele descinderi în biblioteca teatrului, care e un loc care pe mine m-a fascinat, pentru că, timp de cincisprezece ani de când vin aici, în teatru, ei bine, acele dulapuri ale bibliotecii nu mi s-au părut a fi deschise. Cărțile de acolo au fost închise ca niște borcane cu spirt cu fetuși în ele și am avut senzația că, dacă le atingi, se duc naibii. Au stat acolo închise timp de cincisprezece ani.

P.B.: *De ce ați renunțat la titlul consacrat al piesei ?*

Ce stare de grație ați dori să transmită spectacolul din perspectiva „nopții de la spartul târgului" ?

S.P.: În franceză, titlul consacrat nu este *A douăsprezecea noapte*, ci *Noaptea regilor*, tocmai pentru ca sensul întâmplărilor din piesă să se regăsească într-o sărbătoare cunoscută francezilor. La noi, a douăsprezecea noapte de la Crăciun corespunde cu Boboteaza. Pentru englezi, semnificația era iarăși foarte clară. Dar, în limba română, *A douăsprezecea noapte* n-are nici un înțeles. Atunci, piesa ar trebui tradusă ca *Noaptea de Sfântul Ion* sau *Noaptea de Bobotează*, dar nici asta nu dă o semnificație corectă. Despre ce e vorba ? Piesa e o comandă făcută de regina Elisabeta, care obișnuia să închidă ciclul de petreceri începute de Crăciun și să le termine în această a douăsprezecea noapte cu un spectacol special, comandat. Asta i-a cerut lui Shakespeare, o piesă de Bobotează, o piesă de Sfântul Ion. O piesă de la sfârșitul chefurilor. Așa că am ezitat între a-i spune *Noaptea de la sfârșitul chefurilor* sau *Noaptea de la spartul târgului*. Noi știm foarte bine că tristețea care-l apucă pe român de Sfântul Ion este incomparabilă, nu există melancolie mai mare în sufletul unei națiuni decât când se termină petrecerile începute de Crăciun. E o mare melancolie cu această ultimă petrecere, căci a doua zi ne ducem la serviciu! E o mare tristețe. Acesta e sentimentul de „la spartul târgului", un sentiment de sfârșit de lume, pe care nimeni nu-l trăiește mai bine, ca națiie, decât românii. De aceea, am propus acest titlu, care vorbește nu numai despre semnificația textului, ci și despre spectacol, care este, totuși, o adaptare, fiindcă am transformat mult materia traducerii lui Mihnea Gheorghiu.

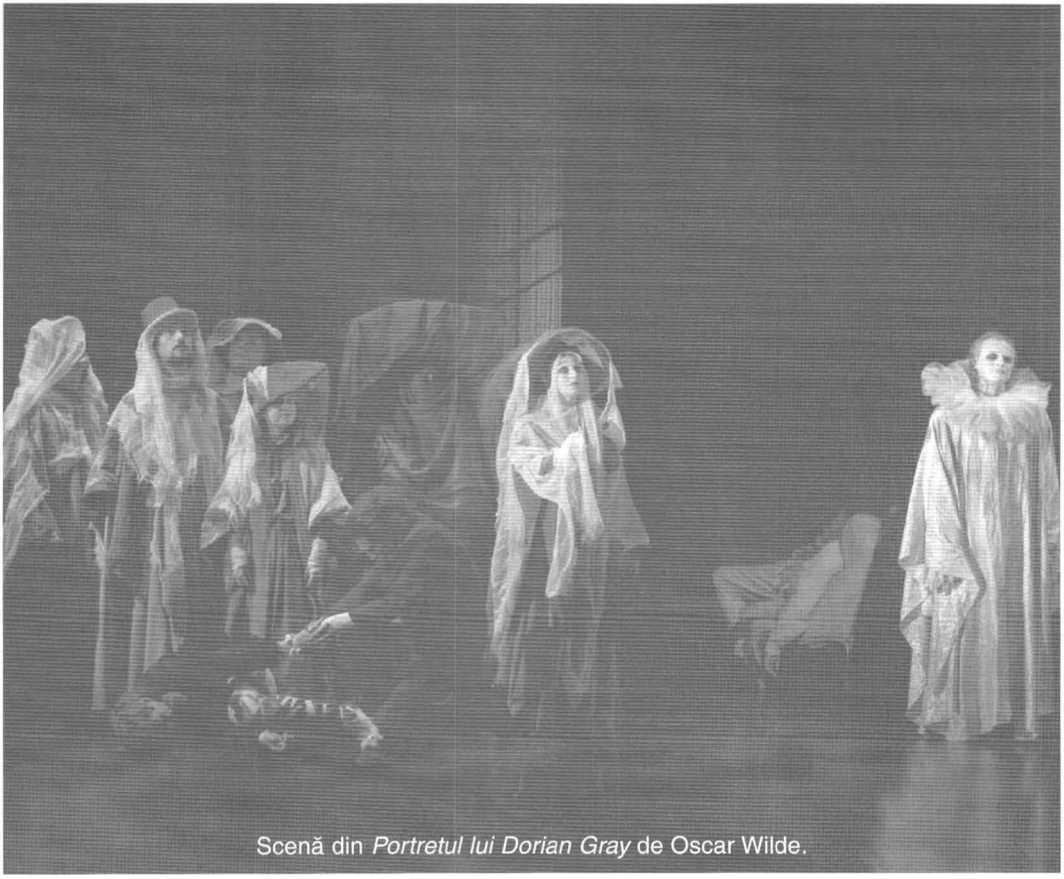
Patrel BERCEANU

Dragoș GALGOȚIU
Răzvan MAZILU

„Lumea va avea totdeauna nevoie de lucruri frumoase"

Tamara Susoi: *Deși împletirea dintre teatru și dans în același spectacol nu este nouă, în* Portretul lui Dorian Gray *de la Odeon, este inedită. În ce constă originalitatea structurii acestei montări?*

Dragoș Galgoțiu: Prioritate a avut gândul spectacolului și nu soluția estetică legată de dans, care este doar una dintre consecințe, unul dintre elementele de seducție, nu numai de personalitate. Interesul meu pentru text, nu a fost legat de dans în primul rând, ci de nonverbalitate. Aceasta nu e descriptivă, ci se referă la realități interioare, estetizează pentru că deformează realul, și, astfel, a dus înspre forme de dans, de balet. De mai mult timp, sunt tot mai preocupat să dezvălui realități din umbră, un fel de impresii ale



Scenă din *Portretul lui Dorian Gray* de Oscar Wilde.

memoriei, trăirilor, emoțiilor extrem de subiective, de personale. *Dorian Gray* este foarte legat de o experiență scenografică pe care am avut-o cu Andrei Both la Budapesta, când am montat *Medeeamaterial* (Heiner Müller). Spectacolele nu seamănă fizic, ci ca direcție, ca experiență teatrală. Pe de altă parte, există două teme majore pe care le exersez chiar de la primele mele spectacole, *Neînțelegerea* din 1979 și un alt spectacol foarte special pe care l-am făcut tot cu Andrei, *La 50 de ani ea descoperea marea*. Spectacol foarte apropiat de experiențe despre care noi nu știam, dar care se întâmplau atunci în lume, făcute de Robert Wilson și Pina Bausch. Și acolo era vorba despre o deconstrucție și de o reconstrucție a realului, exista o relație între gestul teatral și muzică, între gestul teatral și dans, dar nu făcut cu dansatori. În *Neînțelegerea* exista o temă importantă, o obsesie a abisului, a lumii de dincolo de vizibil, o nostalgie a absolutului, în sensul în care apare în picturile lui Caspar David Friedrich. Cu timpul, nostalgia aceasta abstractă a căpătat culoare. Meditația asupra teatrului ca Paradis pierdut, ca o insulă a lui Prospero raportată la lumea reală, este una dintre temele mele majore. Cealaltă temă, care apare în toate spectacolele de teatru pe care le fac de 26 de ani, este tema revoltei. Un alt spectacol apropiat de *Portretul lui Dorian Gray* este *Baal*, un amestec al temelor revoltei, esteticului și a nostalgiei față de absolut. Sub pojghița delicată

Oana COJOCARU și Răzvan MAZILU.

a rafinamentului, a frumosului pur, tema revoltei există și în *Dorian Gray*, numai că proporția e diferită.

Relația pe care am început s-o construiesc cu Răzvan, din momentul în care am făcut o Gală a Dansului la Odeon, mi s-a părut că e un prilej foarte bun, ca împreună cu un artist de calitatea lui absolut extraordinară, să discutăm despre aceste lucruri. Pentru acest demers teatral a fost un partener excepțional în două planuri – și în calitate de coregraf și în cea de interpret. Dacă alături de Andrei și de Răzvan am început construcția spectacolului, Doina Levintza și Alexandru Abagiu au dezvoltat drumul deschis. Doina a fost cea care a împins totul spre un estetism acut. Distribuția de mare calitate de la Odeon cuprinde în majoritate actori cu care eu lucrez de mult, dar și oameni tineri care au intrat în echipă. La care se adaugă mici descoperiri, cum este unul dintre miracolele acestui spectacol, Oana Cojocaru, micuța balerină, care era în clasa a IX-a atunci când am distribuit-o. Fragilitatea și talentul ei contează mult în spectacol. Dansul este o consecință, e firesc ca spectacolul să alunece spre balet, spre o formă pură. Acolo se fac legăturile cu lumea de dincolo de vizibil, cu Utopia estetică a lui Wilde, cu viziunile lui Caspar David Friedrich, pictorul filosofilor, cu melancolii în care iluzia teatrală devine Paradisul pierdut. Chiar dacă spectacolul este construit secvențial, am încercat ca trecerile să fie în spiritul lui Wilde, să lovească subtil, invizibil.

Răzvan Mazilu: În primul rând, cred că inedit este faptul că personajul central al poveștii nu verbalizează, ci se exprimă doar prin dans, expresie plastică, corporalitate. O idee regizorală extraordinară. Este o provocare atât pentru un regizor, cât și pentru un coregraf, o alegere estetică de mare curaj. Cum am mai spus și cu alte ocazii, misterul și fascinația poveștii și a personajului se naște în primul rând din fuziunea celor două arte. Deși nu sunt la prima încercare de a pune alături teatrul și dansul (de data aceasta sintagma „teatru-dans" este nepotrivită, nici lui Dragos nu îi place; să nu ne grăbim să categorisim forțat un spectacol mai „altfel"), ajung, din nou, la concluzia că nu există reguli stricte, rețete ale genului, că tocmai asta e frumusețea fuziunii artelor, aceea de a se lăsa redescoperită de fiecare dată, cu fiecare propunere. Știm cu toții că trăim într-un secol al interdisciplinarității, că artele își împrumută mijloacele în fel și chip, cu mare curaj.

T.S.: *În ce măsură temele reflecției dumneavoastră asupra romanului sunt esențializate în scenografie?*

D.G.: *Portretul lui Dorian Gray* este unul dintre ultimele mituri ale civilizației europene, ca Faust, care revine în multe dintre spectacolele mele de teatru. Pentru mine, miezul acestei povești este relația persoanei cu sine însăși, în oglindă, relația între experiențele interioare și ficțiunea care ocultează ființa. Acesta e nucleul spectacolului pe care am construit toate temele. Am încercat să rezolv în mod radical, din scenariu, unirea tuturor planurilor. Era nevoie de un scenariu scris ca pentru cinema, care să includă soluții. Tăcerea personajului central deformează narațiunea, conflictele, spațiul. Dansul e produs al acestor deformări și dereglează mai mult echilibrul poveștii. Era nevoie nu de un decor sau de un spațiu teatral, era nevoie de un instrument de dramaturgie vizuală. Andrei a personalizat expresiv scena, a continuat integrarea temelor prin marile lui obiecte teatrale. Senzual și monumental, decorul structurează spectacolul, ordonează și modelează relația dintre imaginar și real. Scenografia devine eseu. Oglinda care acoperă scena picturalizează imaginea teatrală prin trasparență și reflectare, tabloul devine scenă

de teatru, dansul pe scenă, iluzia și teatrul în teatru au multiple ecouri în construcția vizuală.

Îmi amintesc de o discuție de acum câțiva ani, pe care am avut-o cu Andrei Both, despre ce facem noi, despre drumuri, despre alegeri și el îmi spunea că tocmai a văzut ultimul spectacol al lui Wilson, care nu l-a surprins. Erau lucruri pe care le mai văzuse, pe care le știa. Dar era ceva foarte important în acel spectacol. Totul era dus până la capăt. Îmi spunea că e într-o perioadă artistică în care ține foarte mult să termine spectacole. De când mă știu, eu am fost un fel de pilot de încercare. Mi s-a părut că e bine să riști pentru ceva important, să te joci cu limitele, să ai curaj în actul estetic. În cazul *Dorian Gray*, a fost extrem de important să încercăm să ducem lucrurile până la capăt. În anumite momente, asta mi se pare cel mai important. Dansul, nonverbalitatea, toate structurile esențiale, picturalitatea, muzicalitatea și imaginile traslucide, fluide, toate au fost imaginate cu dorința de a face un spectacol care să emane armonie, imagini imateriale și o lumină specială, indiferent cât de complicat, plin de umbre, ar fi labirintul lui interior.

T.S.: *Există totuși o afinitate între estetica stilului dumneavoastră regizoral/coregrafic și estetica dandysmului?*

R.M.: Îndrăznesc să sper că da, cel puțin pentru acest spectacol. De altfel, aproape toate spectacolele mele – fie în calitate de coregraf, fie doar ca interpret – sunt inspirate din universuri decadente. Cred că dansul este o cale prin care putem ajunge la Frumusețe, la Estetism. Este o formă de evadare din cotidianul vulgar. Caut, precum un dandy, o armonie între fondul, substanța unei mișcări și forma acesteia, caut și o anumită spiritualizare a dansului, nu doar o funcție pur decorativă. Îmi place să încerc mereu experiențe și senzații noi în dans. Îmi plac accentele îmbibate de multă teatralitate, „punerile în scenă". Am și o „problemă": mă suspectez, câteodată, că încerc, prin ceea ce fac pe scenă, să mulțumesc pe toată lumea. Or, asta e impropriu unui dandy, al cărui gust pentru risc și scandal este definitoriu. Îmi place mai mult când dansez singur, iată și o formă de egoism. Un lucru este cert: pe scenă îmi place să seduc.

D.G.: Există o reacție de respingere evidentă a fenomenului dandy față de „dimensiunea banală" a existenței. Estetismul universului dandy are o motivație care îmi este extrem de aproape. Evaziunea dandy și nostalgia mea pentru lumile de dincolo de vizibil sunt similare. Există o seducție comună exercitată de umbră, de deformarea *abstrusă* și de luminile unui Paradis pierdut teatralizat. Dandysmul e polemic, estetizarea realului e o formă de revoltă. Revolta mea e de obicei mai brutală, mai directă. Există și alte perpective ale apropierii. Când făceam armata, într-un regiment disciplinar din sudul Olteniei, într-o lume îngrozitoare, cu crime și cu o mizerie de nedescris, în satul din apropiere găseam cărți extraordinare pe care nu le cumpăra nimeni. Atunci am avut ocazia să citesc Huysmans – *În răspăr*. Toată construcția mea estetică de mai târziu a fost marcată de spiritul acestei cărți. Ulterior, discursul lui Hocke asupra manierismului și descrierea sensibilității *asianice,* interesul lui pentru deformările oglinzilor și pentru rătăcirile prin labirinturi imaginare, a avut un efect similar. Trecerea spre *Portretul lui Dorian Gray* a devenit gestul cel mai firesc.

T.S.: *Dorian, Basil, Henry sunt fațete ale lui Wilde însuși?*

R.M.: Cu siguranță. Câte puțin din fiecare personaj se regăsește în personalitatea atât de complexă a lui Wilde, așa cum îl cunoaștem noi din legende

: aspirația perpetuă către frumusețe și fericire, vulnerabilitatea expusă a unui artist autentic, cinismul și voluptatea hedonistă, proprie marilor revoltați.

T.S.: *Ce loc ocupă în spectacol relațiile din acest triunghi?*

D.G.: În anumite planuri ale construcției geometrizez destul de mult. Triunghiul acesta mi-a permis să controlez structura foarte bine. Am adăugat un alt plan prin narator, care dezvăluie cartea și pe autorul ei ca pe o altă oglindă. Am fost tentat să introduc elemente din biografia lui Oscar Wilde, reflex tragic al cărții, dar am simplificat. Mi s-a părut că discursul scenic ar putea pierde farmecul povestirii. Naratorul coagulează dimensiunea verbală a esteticului, teoria estetică și hipnotismul teatral al frazelor lui Wilde.

T.S.: *Un alt personaj dezvoltat din structura de bază este cel al servitorului. Este acesta un alt dublu al lui Dorian Gray?*

D.G.: Personajul mut, misterios, ființa tăcută din umbră, face parte din neliniștile mele constant exprimate. A apărut în spectacolele-examen din facultate, în *Neînțelegerea*, în *Copiii lui Kennedy*, în *Mult zgomot pentru nimic,* în *Medeeamaterial.* Există mai multe teme pe care el le coagulează, există un nor semantic care plutește în jurul lui. Dimensiunea faustică a spectacolului îl dezvăluie ca dublu întunecat al lui Dorian. E legat de presiunea timpului distrugător, de moarte, de pericole neclare, de neînțeles. E profund malign, dar evocă mereu o nostalgie prerafaelită, prezența lui este o caligrafie estetică a răului, a trăirilor dureroase.

T.S.: Portretul lui Dorian Gray *este în acest moment cel mai căutat spectacol al Teatrului Odeon. Are deja spectatori fideli care vin sa îl revadă de mai multe ori. V-ați așteptat la un asemenea succes?*

D.G.: Tipul de teatru pe care îl fac eu a provocat întotdeauna atitudini extrem de radicale. În anul III, când am făcut la Sibiu *Neînțelegerea,* a fost o reacție extrem de puternică a presei și am primit Premiul Festivalului de Regie. La următorul spectacol însă, *Copiii lui Kennedy*, majoritatea presei a fost rece, dar reacția publicului a fost teribilă. La trei ani de la premieră erau sute de oameni care nu reușeau să intre și forțau ușile de la intare. A fost un mare scandal câteva luni în ziare și am fost apărat de doamna Cătălina Buzoianu și de Dinu Cernescu. Mai e ceva ... eram student, domnul Liviu Ciulei a venit la noi la cursuri și ne-a descris un fel de teorie secretă, care m-a marcat. Există spectacole importante și spectacole neimportante, spunea el. Nu contează spectacolele care sunt doar bune, chiar foarte bune, la fel cum nu contează nici cele proaste. Spectacolele importante sunt cele care dau viață artei teatrale. Totdeauna spectacolul de teatru a fost pentru mine un act de mărturisire. Cu riscul reacțiilor vehement negative, cu riscul depășirii zonelor estetice acceptate, dar și cu experiențe importante care au dat un sens existențial acțiunii teatrale. Uneori spiritul aventurii estetice poate fi extrem de radical și are o dimensiune inevitabil egoistă. E un act de trăire, e animat de convingeri și are nevoie de mari energii subiective. Am vrut însă ca *Dorian Gray* să fie un spectacol terminat. Există un sens al fiecărui act teatral. Reprezentarea pe scenă a cărții lui Wilde în mijlocul unui mare oraș murdar, într-un timp al destrămării dimensiunilor culturale, avea în mod sigur nevoie de public bun, de entuziasm și de multă căldură.

R.M.: Sincer, da, m-am așteptat. Să nu uităm că este un roman cu încă foarte mulți fani. O capodoperă va avea întotdeauna succes în timp. Și, mai ales, să nu uităm că lumea va avea întotdeauna nevoie de lucruri frumoase.

Tamara SUSOI

Scenă din *Othello* de Shakespeare.

Foto: Barabás Zsolt

BOCSÁRDI László:

„Nimic nu e absolut. Doar Dumnezeu"

Oana Borș: *Vă preocupă foarte mult bufonul. E un mod personal de a vă raporta la existență. Cum apare această temă în spectacolele dumneavoastră?*

Bocsardi László: Cred că omul de teatru este un bufon. Bufon în sensul întâlnit la Shakespeare. Singurul care vede adevărul, vede tot ce-i penibil și, mai ales, are curajul să spună. Cred că oamenii, în viața de zi cu zi, sunt cetățeni, dar undeva, în străfundul lor, există bufonul. De aceea, încerc să mă apropii de text din punctul său de vedere. Pentru că trebuie să prezentăm spectatorului ceea ce observăm. Nu să născocim. Și, mai ales, să găsim o formă adecvată ca aceste observații să ajungă la el. Iar să convertești un cetățean în bufon e cel mai greu lucru. Să-l faci să simtă. Pentru asta trebuie să fii foarte talentat, să zic așa, să fii inspirat.

O.B.: *Revelarea adevărului este dată omului total, spunea Berdiaev. Există personaje-bufon prin gura cărora se rostesc adevăruri?*

B. L.: Personajele nu sunt oameni totali. Autorul este omul total. Iar legătura dintre el și eroii săi este una complexă, tot timpul în transformare. Același tip de relație trebuie să o avem și noi. Sunt momente în care e necesar să te îndepărtezi de personaje, căci comportarea lor face ca bufonul din tine să se sperie sau să râdă. Și sunt momente în care te apropii de ele pentru că spun adevărul. Iar, într-un text foarte bun, personajul care spune adevărul se modifică. La un moment dat, poate fi chiar cel negativ, sau cel mai penibil. Adevărul spus devine astfel contrapunct.

O.B.: *Şi în cazul spectacolului* Othello, *cel pentru care aţi fost nominalizat pentru premiul de regie, anul acesta, la Gala UNITER, care este personajul care se apropie cel mai mult de adevăr?*

B.L.: Normal că cel mai simpatic personaj este Desdemona, dar nici cu ea nu pot fi totalmente de acord, nu o văd nici pe ea fără cusur. Pentru că Shakespeare creează personaje vii, care au însuşirile unui om obişnuit. Sigur, concentrate şi foarte bine gândite. Deci nu pot spune că există eroi care spun adevărul şi alţii care nu o fac. Nu ar fi dramatic. Şi cred că cel mai important lucru – şi nu spun o noutate, spun o banalitate –, este că personajele reflectă modul în care un autor gândeşte lumea.

O.B.: *Iar regizorul vede, la rândul său, propria lume. Ce v-a interesat la* Othello?

B.L.: Introspecţia unei zone a sufletului nostru: relaţia dintre bărbat şi femeie. De altfel, majoritatea spectacolelor mele se bazează pe această temă. Abia când am început să lucrăm, mi-am dat seama de un lucru esenţial. Căci, eu îmi formulez ideile în timpul lucrului. Mă las purtat de instinct şi abia apoi văd spre ce mă duce acest instinct, ce înseamnă, de fapt. Aşa s-a întâmplat şi la *Othello*. În timp ce repetam, am conştientizat că dur în această poveste este faptul că Iago este un om *mic*. Poate pentru alţii era normal ca Iago să fie meschin, dar eu a trebuit *să simt* că este aşa pentru a găsi cheia poveştii lui Othello. Pentru că un om mic reuşeşte uşor să distrugă viaţa oamenilor cu suflet nobil. Acest lucru se întâmplă şi în lumea noastră. Deci, am construit spectacolul pe această direcţie pentru că aşa venea din text, nu pentru că am gândit dinainte. Iniţial, de exemplu, foloseam o muzică care era compusă pe sunete de balenă, peste care se suprapunea melodia unui saxofonist. Când am ales, credeam că va fi muzica lui Othello. Dar, în timpul lucrului, mi-am dat seama că nu poate fi decât cea a lui Iago. În Iago există animalitatea iraţională a omului primitiv. Doar el, fără să vrea ceva important în viaţă, reuşeşte să-i distrugă pe ceilalţi, reuşeşte să-i distrugă de tot. Şi aici este cheia piesei.

O.B.: *Vorbeaţi despre instinctul alegerii. Deci plecaţi de la instinct către conceptualizare atunci când creaţi?*

B.L.: Dacă citesc un text care mă fascinează, simt că trebuie să-l fac. Dar nu ştiu de ce trebuie să-l fac, nu ştiu cum trebuie să-l fac. Înainte încercam să formulez, acum nu mai încerc. Aştept momentul de graţie când, în timpul zilei sau nopţii, vine din mine, dinăuntru, o energie şi mă forţează să formulez anumite puncte. Sigur că apoi le scriu, le notez. De obicei, când văd un spectacol sau un film foarte bun, începe să se construiască în mine spectacolul meu, care nu are nimic comun cu ce am văzut, însă mă duce în starea aceea de creaţie. Sunt momente în care, după ce am pornit în această aventură, mâna este cea care îmi notează ideile, ce încep să lege între ele. Iar când am pornit lucrul şi simt că am instinctul treaz, caut să găsesc contrapunctele. E nevoie de contrapunct, pentru că, altfel, spectacolul ar fi o declaraţie. Iar el trebuie să fie, de fapt, un studiu al unui fenomen care pe mine mă nelinişteşte, mă fascinează. Dacă lipseşte contrapunctul, spectacolul devine manipulativ pentru spectator.

O.B.: *Deci îi daţi posibilitatea alegerii...*

B.L.: Da, sigur, ideea mea e acolo, dar contrapunctată. Ca în muzică. Fără contrapunct, totul e manipulare. De aceea nu-mi plac spectacolele care folosesc o singură cheie. În care simt că nu apare şi o altă direcţie.

O.B.: *Acest adevăr despre care vorbiţi exclude folosirea simbolului în teatru?*

B.L.: Eu nu lucrez cu simboluri. Dacă încerc să gândesc prin simboluri, fac lucruri false. Din cauza asta instinctul este mult mai important decât raţiunea, decât legarea anumitor momente de gândirea omenirii, să zic aşa. Eu fac un lucru

instinctiv şi apoi constat că acel lucru duce la ceva, la un moment din Biblie sau la o pictură, de exemplu. Sigur că pe astea le am în mine. Dar totul vine din interior. Şi sunt curios ce vine dinăuntru. Apoi încerc să înţeleg ce înseamnă. Niciodată invers. Vine de la Dumnezeu, nu de la mine.

O.B.: *Şi atunci, „Facă-se voia Ta" este calea pe care o urmaţi.*

B.L.: Da, eu aşa gândesc. Se face voia lui Dumnezeu. Iar dacă eu privesc viaţa cu ochii bufonului, atunci mă distrează să-i observ pe cei care cred că au posibilitatea de a face tot ce vor. Când citesc un text, îmi dau seama că majoritatea personajelor se comportă aşa. Iar faptul că reuşesc să construiesc un spectacol nu depinde de mine. Am înţeles de mult asta. Instinctul de a face un spectacol nu mi se datorează mie, cel voinic, cel deştept, cel talentat. Eu pot să fiu numai recunoscător că am momente în care simt cum să fac un spectacol. El apare, aşa cum zice Pirandello, „nu se ştie cum". În acelaşi timp, mi se pare normal ca, în majoritatea timpului, să nu simt. Când lucrez, sunt bufon. În rest, sunt un cetăţean care se luptă să fie bufon. Dar momentul în care devin bufon, e clipa de graţie.

O.B.: *Există anumite lucruri care vă frământă şi care încercaţi să le exorcizaţi prin ceea ce faceţi?*

B.L.: Simt tragedia omului care a fost aruncat în viaţa asta şi simt nevoia lui de a se întoarce într-o lume în care este armonie. Este ceea ce îmi doresc şi sunt sigur că toţi ceilalţi au nevoie să o găsească. În viaţă sunt momente foarte dure în care, chiar în nenorocire, apare paradoxal această armonie totală, care mă face să gândesc că există o altă lume, există o altă combinaţie din care venim şi în care vrem să ne întoarcem. Dacă reuşesc să construiesc în teatru acest adevăr al vieţii, dacă pot să fac să transpară existenţa divinităţii, atunci înseamnă că mi-a reuşit spectacolul. E ceea ce s-ar numi în alt limbaj, poezie, sau, cum spuneau grecii, *catharsis*. De fapt este vorba de singurătatea omului. Singurătatea este punctul de pornire şi pentru relaţia dintre femeie şi bărbat, şi pentru relaţia omului cu moartea. Dacă o conştientizăm şi îi dăm adevărata măsură, atunci ajungem la lucrurile cele mai importante. Este problema singurătăţii sacre, a ceea ce ne este dat.

O.B.: *Să trecem în altă zonă, aceea a comunicării directe cu cei din jur. Există o relaţie organică, aş putea spune, între dumneavoastră şi trupa de la Sfântu Gheorghe, pe care aţi format-o. Simţiţi o diferenţă majoră atunci când lucraţi cu actori din alt teatru?*

B.L.: Cred foarte mult că teatru bun se poate face numai de oameni care reuşesc să fie prieteni, care reuşesc să vadă în acelaşi fel lumea. E important ca actorii să înţeleagă limbajul teatral cerut. Iar aceasta necesită un timp mai îndelungat de stat împreună. Deci, acasă lucrez mult mai uşor. Poate şi pentru că nu am grija a ceea ce se întâmplă dacă nu pot să spun nimic, dacă în ziua respectivă simt că nu e bine. Am făcut multe spectacole împreună şi ei simt, ştiu, că, de fapt, e o chestie de timp. Dar, dacă lucrezi pentru prima dată în alt loc, acolo trebuie să-i convingi pe actori de la început.

O.B.: *Pentru că nu aveţi o istorie comună...*

B.L.: Da, aşa e. Dacă încerc să mă gândesc la spectacole mari, majoritatea au fost făcute cu trupe foarte bine închegate, în formule tip laborator. Dacă ne gândim la Grotowski, sau Strehler, sau Brook, sau Mnouchkine... Sau Teatrul „Bulandra", la noi, Teatrul Maghiar din Cluj. Mie îmi place această metodă de lucru. Nu urmăresc să regizez, ci caut să-l oblig pe actor să-şi pună întrebări. Un actor foarte bun, din punctul meu de vedere, este cel care în timpul repetiţiei se opreşte şi spune: fac altfel. Şi face altfel. Fără să-l opresc eu, fără să-i sugerez asta. Am câţiva actori care lucrează aşa.

O.B.: *Câteva nume?*

B.L.: Cei doi actori foarte importanți: Pálffy Tibor și Váta Loránd. Apoi, Szabó Tibor. Sunt actori cu care am lucrat mai mult timp. Dar, și actorii mai tineri, care au venit în trupă de un an, doi ani, trei ani: Matroy László, Kicsid Gizella, Péter Hilda. Când îmi dau seama că simt în ce zonă suntem, despre ce vorbim, ce ne interesează, atunci mă retrag, pentru ca ei să poată căuta. Acest lucru devine aproape imposibil într-un teatru unde lucrezi pentru prima dată. Trebuie să fii atotștiutor, pentru că dacă schimb o scenă pentru a treia oară, deja văd în ochii actorilor neliniște. Probabil că dacă am face două–trei spectacole împreună, ar apărea și acolo siguranța.

O.B.: *Plecând de la mentalitatea diferită, de la școala diferită, există o diferență între un actor maghiar și unul român?*

B.L.: E foarte interesantă întrebarea, pentru că fenomenul e complex. De exemplu, am lucrat cu actori maghiari din Ungaria, actori maghiari din România, din Iugoslavia și cu actori români. În același spectacol. Și atunci am înțeles ce se întâmplă. Am reușit să comunic cel mai bine cu actorii maghiari din România și cu actorii români. Mi-am dat seama că nu este o chestie de naționalitate, religie sau cultură, în general, ci este vorba de cultura limbajului teatral. Așa că eu mă înțeleg foarte bine cu actorii români din București, cu care lucrez acum (actorii din distribuția spectacolului *Nu se știe cum* de Luigi Pirandello, la Teatrul „Nottara", *n.red.)*. Văd că înțeleg foarte repede ce spun, cu toate că, uneori, atunci când sunt obosit, am probleme de limbă, îmi găsesc mai greu cuvintele. Când vii cu un limbaj nou, diferit de cel din zona din care sunt actorii, pericolul este ca ceea ce se naște în timpul repetiției să se piardă apoi. În același timp, cred că fiecare spectacol bun are un limbaj special. Asta și spun în timpul lucrului: „Cum ai făcut acum nu e bine, pentru că este valabil în orice alt spectacol. Trebuie să faci în așa fel încât să fie valabil numai aici." E un lucru foarte important

O.B.: *Am urmărit repetițiile ultimul spectacol la care lucrați, la Teatrul „Nottara", și am observat importanța pe care o acordați nuanței, ce devine uneori chiar personajul principal...*

B.L.: Adevărul în teatru stă în nuanță. Nu în stările lungi. Stările sunt niște vibrații. Așa suntem noi, oamenii. Nu stăm toată ziua într-o stare. Nici măcar o jumătate de oră. Dacă intră cineva într-o cameră, modul de a vorbi se schimbă când îl observăm pe cel care intră. Apoi, pot să mă întorc la starea inițială. Dar există o modificare. Aceste schimbări de nuanțe duc la adevăr. Într-un text bun se spun adevăruri mari, care, dacă nu sunt contrapunctate de adevăruri mici, totul devine fals, manipulativ. Dacă actorul nu reacționează la orice, nu reacționează la partener, la lumină, la muzică, la decorul care se schimbă, dacă nu-și schimbă glasul, dacă nu apar alte registre în timpul jocului, totul e fals. Prezența actorului trebuie să fie una complexă. Cum am zis la început, relația autorului cu personajele se schimbă tot timpul. Tot așa trebuie să fie și relația actorului cu personajul său. Câteodată crede ce spune și atunci trăiește ca el, altă dată caută niște nuanțe prin care se îndepărtează și îl demască. Deci, raportul său cu personajul trebuie să se schimbe continuu, altfel nu e valabil ce face. Iar, dacă spectacolul e bine făcut, și publicul, la rândul său, trebuie să-și schimbe relația cu eroii. Nu să fie captivat de poveste, ci pătruns de misterul care se naște din schimbarea permanentă a legăturii lui cu personajul. Numai așa teatrul devine un loc în care reușește să se autocunoască. Iar totul pornește de la faptul că nimic nu e absolut. Doar Dumnezeu.

Oana BORȘ

KICSID Gizella şi VÁTA Loránd în *Othello.*

RESTITUIRI

CLAUDIA MILLIAN

Ion CAZABAN

Claudia Millian și estetica formelor teatrale

A fost Claudia Millian primul nostru cronicar dramatic de sex feminin? Sunt destule indicii că ar fi fost așa. Mai înainte sau în același timp cu ea, Sofia Nădejde, Hortensia Papadat-Bengescu, Lucrezzia Karnabatt, deși au scris articole cu teme teatrale, n-au avut spațiu săptămânal rezervat în gazetă pentru comentarea premierelor. Poeta și dramaturga Claudia Millian, căsătorită cu Ion Minulescu, își va expune continuu opiniile despre un spectacol sau altul, semnând Dim. Șerban, în *Viitorul*, apoi în *Adevărul literar și artistic*. Ne limităm anume la anii imediat următori Primului Război Mondial. Evenimentele ulterioare din viața teatrului nostru nu-și descoperă întreaga semnificație dacă nu luăm în considerație cum se cuvine, ca un preludiu, ce s-a gândit, ce s-a dorit, ce s-a făcut în acei ani. 1919–1922 sunt ani de bilanț al valorilor tradiției și, totodată, al aspirațiilor novatoare, curmate ori amânate de război; sunt ani de nostalgii și de revendicări imperioase, de elanuri entuziaste și eforturi spre luciditate, de încercări și comparații necesare (cu ce se întâmplă pe scenele Europei). Prezența regizorului german Karl Heinz Martin, în primăvara lui '22, la Compania „Bulandra", montările de factură expresionistă realizate acolo, au stârnit controversa previzibilă, dar au stimulat incontestabil orientarea și limpezirea unor probleme de fond pentru evoluția creației teatrale în modernitate. Claudia Millian scrie cronici din care nu lipseau modelele, reperele – explicabile în situația de-atunci a artei scenice de la noi. Karl Heinz Martin îi va da prilejul să sublinieze, încă o dată, niște priorități: „Poate că de aici înainte actorii vor „juca" cu adevărat și publicul nu va mai asculta doar recitarea neobosită a atâtor piese, ci va putea „vedea" și „simți" misterul intelectual al facultăților creatoare". Cronicile ei erau preocupate de plastica faptului scenic, de calitățile senzoriale ale acestuia în provocarea emoției spectatorului. Claudia Millian, poetă, dar și graficiană și pictoriță, formată la școala de Belle-Arte, amintește cum „ani de-a rândul, după fiecare cronică teatrală, m-am oprit la această armonie de culoare și de linie care exprimă direct intențiunea interioară a dramei". În spectacolele regizorului german are revelația teatrului preconizat: „Este pentru prima oară, și o afirm cu convingere, când am putut remarca [...] gândul autorului și când am văzut pe actori „jucând". Pasiunea compunerii decorative și a acordului concertator între acțiunea exterioară, adică expresiunea plastică, și culoarea verbului – rară sau intensă, clară sau întunecată – alături de elocința hainei, a părului, a gurii, a ochilor, n-a putut fi realizată în întregime, cu atâta simț de artă și de originalitate, ca sub Karl Heinz Martin" (*Adevărul literar și artistic* nr.71, 2 aprilie 1922). Concluziile benefice ale trecerii acestuia pe la noi privesc, în primul rând, înțelegerea unui mod de a face teatru, asimilarea unor exigențe care vor produce schimbări în concepție și în practică, impunând reconsiderarea contribuției regizorale și scenografice. De altfel, Claudia Millian observase că, în acel moment, cronicarul „nu mai poate vorbi numai de actori și nu se mai poate spune că modul de reprezentare e un detaliu de mică importanță" (*Viitorul* nr.3943, 10 mai 1921). Regia și scenografia trebuie să dovedească o gândire adecvată publicului contemporan. Înscenarea pieselor clasice

este o probă indiscutabilă, arătând cum „timpul de azi lucrează la haina şi la ocheanul prin care trebuiesc montate", adică asupra viziunii regizorale. Adecvat este şi decorul lui Pojedaev pentru *Macbeth*, monumentalitatea şi simplitatea fiind „puncte de reper [...] între caracterul tragediei lui Shakespeare şi acela al arhitecturii scenice" (*Adevărul literar şi artistic* nr. 95, 17 septembrie, 1922). Indiferenţa regizoral-scenografică este, deseori, semnalată prin „lipsa de stil", pricinuită de un dezacord flagrant cu textul piesei şi chiar „cu întregul" interpretării. Unui spectacol istoric nu i se potrivesc decorurile altuia feeric, nici invers, fiind vorba de specii dramatice diferite care pretind diferenţe de reprezentare scenică, nu cum se putea vedea: „aceleaşi decoruri cu castele medievale, aceiaşi pomi cu frunzişul dintr-un singur plan de sită, acelaş cer obişnuit şi monoton, aceleaşi flori zugrăvite pestriţ pe un gard de mucava. Costumele clasice şi coifurile pompierilor – de la teatrul antic la cel istoric, de la cel istoric la cel feeric, cu o seninătate inconştienţă" (*Viitorul* nr.3746, 14 septembrie 1920). Deosebită de alţi cronicari de atunci, Claudia Millian consemnează calităţile şi defectele costumului: („hainele femeilor fără personalitate"), iar uneori vine cu propriile propuneri, ca la *O scrisoare pierdută*: „costumele înseşi, pentru a putea mai bine sugera atmosfera comediei, trebuie exagerate şi mai caricaturale" (*Adevărul literar şi artistic* nr.94, 10 septembrie, 1922). După cum, pentru o feerie, „poţi inventa costume noi, îmbogăţite cu păsări stilizate, în culori bine împerecheate, peste care luminile proiectate să se lase ca nişte fluturi stranii" (*Viitorul* nr.3746, 14 septembrie, 1920).

Uneori, înseşi împrejurările spectacolului îi întreţesc receptivitatea, o ajută să primească mai mult, să-şi aprofundeze impresiile altfel decât în condiţii normale. Aşa a fost într-o seară cu viscol, când, la Naţional, se juca *Un faliment* de B.Björnson: „furtuna puternică de afară, care răzbea printre decoruri, spărgându-şi vuietul îndărătul culiselor, punea situaţiunea de pe scenă într-un adevărat cadru nordic şi adăuga durerii inşilor ceva din psihologia timpului, ceva din fatalitatea atmosferei [...] Când am ieşit pe stradă şi am văzut, sub biciuirea viscolului şi a furtunii, atâtea perechi încordate sub acelaşi gând de protestare contra naturii care le lovea cu îndârjire [...], mi-am dat seama încă o dată de procesul lui Björnson" de atitudinea sa burgheză, acceptând uniformitatea comunităţii – atitudine diferită de a lui Ibsen care, „ar fi devenit sălbatic şi înfiorător de izolat faţă de raţiunea mulţimii" (*Viitorul* nr.3811, 30 noiembrie 1920).

Dincolo de obiecţiile făcute adesea scenografiei, Claudia Millian reţine, totuşi, creaţia actorului care poate salva şi înălţa spectacolul: „Reprezentarea vizuală a Regelui Lear – cu toate că s-a desfăşurat în decoruri grele, aproape fără stil şi fără acea simplitate suverană pentru grandoarea senzaţiilor – a evocat clipe biblice, de alcătuire sufletească şi fiziologică, a sugerat o atmosferă îmbibată cu veninul leprei şi al nebuniei, a reinventat pe Shakespeare", datorită lui Nottara care a reuşit „una din capodoperele interpretării româneşti (alături de *Hamlet*-ul d-lui Demetriade)" (*Viitorul* nr.3783, 15 februarie 1921). Nici din aprecierea actorilor nu vor lipsi metaforele poetei sau referinţele la artele plastice: „D.Ion Brezeanu, în Cetăţeanul turmentat, şi-a desenat rolul cu arabescul mişcărilor sale de plasticitate comică, cu expresia figurii sale pe care parcă ar fi împrumutat-o din galeria măştilor lui Felicien Rops" (*Viitorul* nr.3764, 1 octombrie,1920). Şi mai surprinzător este înfăţişat volubilul şi exuberantul Ion Iancovescu, al cărui talent îi dă impresia „unei stofe bogat imprimate de mâna unui artist decorator: arabescuri rotunde şi linii răsturnate urmăresc capricioasele mişcări ale desenului colorat fantezist" (*Viitorul* nr. 3770, 12 octombrie 1920).

Considerând teatrul ca o artă a expresivităţii vizuale, referinţele Claudei Millian nu se mărginesc la grafică, pictură ori tapiserie. Regizorul unor poeme

dramatice (de Victor Eftimiu, Zaharia Bârsan, Anghel şi Iosif) din repertoriul vremii, trebuie să evite trivialitatea unor surse de inspiraţie, să-şi stimuleze cu discernământ imaginaţia. Altfel, în contradicţie cu textul de „halucinaţie şi vis", pe scenă este adusă o figuraţie care „părea evadată dintr-un bal mascat de periferie, iar nu de „dincolo" de noi, unde materia este fum şi abur, cenuşiu şi albastru". Era necesară o vizualizare de altă factură, pentru care „să ne aducem aminte de apariţiunile coregrafice ale şcoalei Isadorei Duncan şi ale Loiei Fuller, de câteva tablouri cinematografice, unde lumina şi ritmul evocă fantasmagoria cerului şi lumilor abstracte şi – numai cu atât – putem să obţinem efectul şi senzaţia „realului" de poemă" (*Adevărul literar şi artistic* nr.95, 17 septembrie, 1922)

De la exemplul comportamentului „din viaţă" şi argumentul psihologic în aprecierea interpretării caracterelor dramatice, cronicile încep să susţină evoluţia spre „teatrul teatral", jocul convenţional, decorul stilizat. Descrierile incluse apără simplificarea sugestivă, aflată în montarea piesei *Monna Vanna* de Maeterlinck: „Un cort din pânze dungate în galben şi negru, rezemat pe stâlpi îmbrăcaţi cu pieptare şi măşti de război, un pat cu blăni sălbatice, un sfeşnic cu patru lumânări galbene şi o masă cu casca lui Prinzivalle, iată cortul care deschise perspectiva albastră a Piesei... Măreţ şi simplu, iată sinteza vizată" (*Viitorul* nr.3580, 21 ianuarie, 1920). Spre deosebire de cei care defineau expresivitatea scenică drept o asamblare de elemente provenite din arte diferite – ce se *alătură* în spectacolul complex – Claudia Millian insistă asupra *sintezei* specific teatrale. Soluţiile decurg din necesităţile concepţiei creatoare, pentru concretizarea căreia scenografia are o pondere specială: „ne trebuie în decorativul teatral ceea ce ne-a lipsit până acum: sinteza şi sinteza o desprinzi din lăuntrul mentalităţii tale" (*Viitorul* nr. 3746, 14 septembrie, 1920). Refuzând localizarea ilustrativă şi reconstituirea naturalistă, susţinând sinteza artelor în forma unitară a spectacolului, criteriile Claudei Millian sunt ecoul teoriilor şi obiectivelor estetice ale lui Craig sau Appia, ale teatrului simbolist francez, ale scenografiei lui Bakst sau ale studiilor ritmice întreprinse de Dalcroze. Câteva criterii de evaluare au o evidentă frecvenţă în cronici, când premiera le merita, nu la una bulevardieră, fără preocupări artistice. Conceptele orientative sunt necesare schimbării dorite în arta noastră teatrală. Am menţionat sinteza care presupune stilizarea, simplificarea, ce permite relieful elocvent, ca şi integrarea armonioasă a componentelor spectacolului. Armonia, acordul sunt, de asemenea, permanent în atenţie. Altfel spus, adecvarea stilistică: fie, pe un plan cuprinzător, cu epoca şi evoluţia celorlalte arte, fie, în planul concepţiei regizorale, cu textul dramatic şi, firesţe, între toate elementele scenice. Între acestea, interpretul are un rol vizibil coordonator: „preocupându-te de mişcarea lui, de costum şi de proporţie, ajungi la armonia muzicală pe care trebuie să ţi-o sugereze punerea în scenă" (*Viitorul* nr.3746, 14 septembrie 1920). Alături de calităţile de „omenesc", de „compoziţie", spectacolul modern, de un diferit dinamism, cere actorului „mobilitate", „variaţiunea tonurilor [...] acordul lor cu arpegiile sufleteşti". Ritmul va fi ca „pulsul în armonie", pe scenă, unde expresivitatea trebuie să fie vizuală şi dinamică, iar „mişcarea imprimă caracterul şi spiritul" spectacolului. Vizualul scenic este apreciat după criterii precise, comentat cu imaginaţie de poetă, cu sugestii de un anumit rafinament simbolist. Estetizarea pronunţată a consideraţiilor critice (redactate într-un limbaj eteroclit, tranzitoriu) se combină, adesea, la Claudia Millian, cu plăcerea imaginilor impresioniste, de sorginte plastică, după cum constatăm şi din articolul pe care-l reproducem aici.

Claudia Millian (Dim. Șerban)

Săptămâna teatrală
Ritmul în manifestările spiritului – Mișcarea în teatru și pulsul în armonie

Ori de câte ori am scris cronica mișcării teatrale, de atâtea ori am făcut lungi paranteze în care am substituit spectacolul intențiilor estetice, ca singurul motiv cu care își pledează existența orice manifestare de artă.

Realizarea frumosului este singura condiție a gestului. De la început, preocuparea aceasta a fost aproape capitală în existența popoarelor și, împrumutând mentalitatea creatorilor, ea a căpătat caracterul individual al acestora. Începând de la procesiunea religioasă până la satira timpului, spiritul omenesc s-a sugestionat în căutarea frumosului.

Veselia sau suferința au fost, rând pe rând, redate prin expresie și ritm, prin linie și sunet, astfel comedia și tragedia, tradusă printr-o mască fixă, au evoluat până la mimica și gestul sintezei definitive. Sinteza trebuie să fie acordul perfect dintre suflet și corp, tradus prin puterea unui gest, unei linii.

Teatrul în a cărui mișcare trebuie să trăiască toate patimile și acțiunile omenești, de la adevăr la fantasmagorie, – teatrul este altarul ritmului universal, în care gestul și sunetul trebuiesc contopite pentru realizarea unei armonii definitive.

Ritmul este însuși mecanismul omenesc. Toată alcătuirea fiziologică a unei ființe cântă în ritm, de la bătaia inimii până la mișcarea conștientă a trupului. Ritmul provoacă exaltarea tuturor facultăților intelectuale; el aduce senzația. Poezia, muzica, dansul sunt arte ritmice, în perpetuă mișcare; pictura și sculptura reprezintă ritmul unei clipe prins în culoare și în linie. Zâmbetul *Giocondei* și gestul *Discobolului* sunt eternizarea ritmului în plastică. Azi, credincioși ai plasticii, tindem spre perfecția statuilor și cântăm, în fiecare gest, puritatea liniei evocatoare și sugestive.

Pentru reînvierea acestui cult al frumosului exterior, însuflețit de ritmul lăuntric, dansul vine să reînvieze frescele și statuile antice. El face școala atitudinilor și acordul dintre cuget și forma exterioară. Mișcarea mecanică a trupului devine expresivă și patimile lăuntrice (sunt) descoperite de gest și linie.

Fuga este expresia unei dorințe interioare de a ajunge; copilul își înalță brațele și întinde picioarele, imitând zborul cocorilor; în sensul fiecărei mișcări există o expresie. Dansurile *Salomeei* trebuie să aibă ceva din fuga morții; după cum o pasăre rănită face zboruri rotunde până cade inertă. Se vede că moartea vine în linii curbe, fiindcă tinde spre infinit.

Eternele pasiuni omenești sunt însoțite de gesturi. Dragostea vine cu mâinile întinse; ea cheamă și așteaptă; ura, cu pumnii strânși; durerea, cu gura deschisă și ochii absenți; senzualitatea, cu pleoapele lăsate și trupul căzut. Totul e numai mișcare.

În teatru, mișcarea imprimă caracterul și spiritul.

Versul supune cuvântul unei alcătuiri cântate, închizându-l în expansiunea ritmului, ca pe o piatră într-o formă cizelată – de aici, muzica își adapă sunetul și trupul își modelează linia. În tragedie, totul tinde spre expresie și ritm.

Pentru realizarea unei armonii, haina însăși trebuie să poarte pecetea unui caracter bine definit. Moda s-a intelectualizat și ea, tinzând să devină o artă pură, pe lângă mercantilismul negustoresc care o întreține. Linia dreaptă, simplă, urmând mișcarea corpului, a triumfat asupra invențiilor întortocheate pe care fabricile le învesteau, cu tot bazarul lor de inutilități elegante.

Să vorbești de modă, ți se pare aproape trivial când pleci de la inspirația frescelor clasice și te gândești la ritmul universal: totuși, nu e nimic mai logic ca, vorbind de frumusețea liniei și de elocvența lăuntrică a mișcării, să nu stai o clipă în fața vitrinelor tentatoare și a manechinelor de ceară, unde se afișează porunca doctorală a modei femeiești. Moda reprezintă stilul sau, mai bine-zis, moda e mâna care sugrumă, care deformează linia pentru vanitatea de a crea veșnic ceva nou.

În teatru, ea trebuie să fie, în adevăr, stilul care aruncă ultima pată de culoare în ansamblul unei montări. Haina este evocatoare și poate fi încă elocventă. Ea însăși, prin linia și culoarea ei anunță stări lăuntrice, într-o discretă senzație vizuală. În interesul unei piese, intră tot atât de mult haina, ca și gestul, ca și cuvântul.

Într-o piesă gravă, culori stinse și linii simple trebuie să înfățișeze pe eroi. Drama o văd jucată în catifea: catifeaua are luciul unei pietre udate de ploaie, ea parcă poartă lacrimi în cute. Comedia izbucnește în museline, ușoară ca un vânt care dă frunzele la o parte să se vadă mugurii. Lirismul se drapează în mătase, foșnitoare ca zvonurile de dragoste. Culorile, aici, sunt estompate ca pastelul în comedie, vii ca o acuarelă; în dramă, păstoase ca pictura în ulei; în tragedie, sinistre ca un desen în cărbune.

Astăzi, urmând principiul plasticii, moda poate să-și afirme un stil.

Artele frumoase: muzica, pictura, sculptura, poezia, coregrafia vin cu ritmul și plastica lor să facă din arta scenică cea mai estetică viziune, realizată concret într-o cameră cu trei ziduri. Pasiunea omenească, reprezentată în forme fixe, are la îndemână tot ce spiritul uman a creat pentru a putea ajunge la perfecție. Instinctul, adesea sălbatic, care comandă desfășurarea patimilor, este supus legilor inteligenței, dozat, în evoluția lui, de un tact erudit și deznodat de gestul unor mâini care, de multe ori, știu să sugrume fatalitatea.

Arta, marea artă, jonglează cu suferința și bucuria omenească, într-un gest suveran, ca al *Discobolului,* gata să arunce discul în arena infinitului.

(*Viitorul* nr.3758, 28 septembrie 1920)

ANIVERSĂRI

Țăndărică 60

În luna martie a anului 2005 Teatrul ȚĂNDĂRICĂ a împlinit 60 de ani! Un prilej de sărbătoare, aducere-aminte, bilanț, planuri de viitor, întâlniri emoționante între generația care a făcut carieră pe scena acestui teatru în ultima jumătate de veac și noul val de tineri artiști care au preluat și preiau în continuare ștafeta. În sala complet renovată a teatrului din Piața Lahovary, în zilele de 24 și 25 martie, au avut loc o serie de manifestări care marchează momentul aniversar: spectacole gratuite, o expoziție cu cele mai reprezentative păpuși din patrimoniul Teatrului ȚĂNDĂRICĂ, lansarea oficială a *site*-ului teatrului (www.teatrultandarica.ro), decernarea Premiului de excelență în Arta Animației lui Liviu Steciuc (artist păpușar și regizor, directorul Teatrului de Păpuși „Arlechino" din Brașov) – pe anul 2004, lui Valeriu Simeon (artist păpușar al Teatrului ȚĂNDĂRICĂ) – pe anul 2005 și Margaretei Niculescu (regizor, președinte de onoare UNIMA) – pe anul 2006. Premiera spectacolului **Mica sirenă** (adaptare după Hans Cristian Andersen de Gabriel Apostol, regia: Gabriel Apostol, scenografia: Cristina Pepino, muzica: Dan Bălan, cu: Mariana Zaharia, Alina Petrescu, Daniela Lungeanu, Ioan Brancu, Cristian Mitescu și Adam Boboc) a trupei de la ȚĂNDĂRICĂ a deschis oficial, în data de 24 martie, ora 18.30, Sala Lahovari. Atelierele teatrului lucrează de zor deja la următorul proiect, spectacolul **Baronul Münchhausen** (regia: Ioan Brancu, scenografia: Daniela Drăgulescu).

Toți angajații teatrului de acum, cei care au făcut cândva parte din echipa de la ȚĂNDĂRICĂ și colaboratorii care i-au fost alături acestei scene de-a lungul timpului s-au întâlnit în seara de 25 martie, în cadru festiv, au primit diplome aniversare și au depănat amintiri...

În anul 1945 a luat naștere acest teatru, prima sa secție, cea de marionete, condusă de actrița Lucia Calomeri, ajutată de scenografii Elena Pătrășcanu, Alexandru Brătășanu, Lena Constante și Ileana Popescu. Din prima echipă de artiști făceau parte regizorul Nicolae Massim și marionetiștii: Dorina Tănăsescu, Antigona Papazicopol, Lucia Georgescu ș.a.

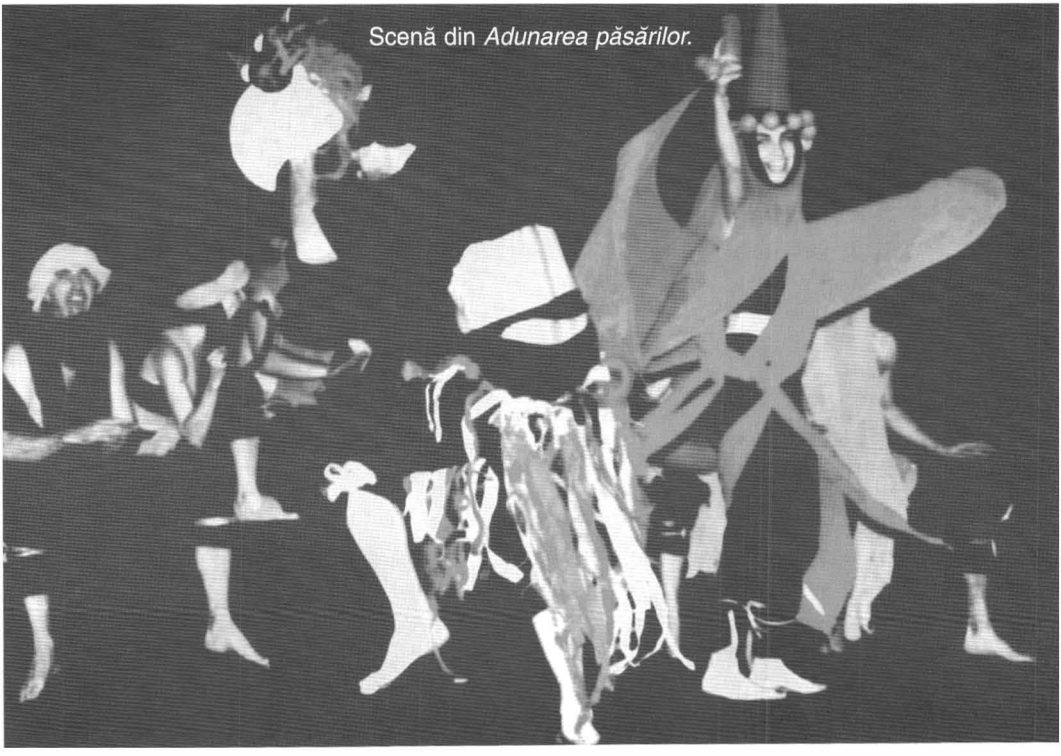
În 1949, Margareta Niculescu (actualul președinte de onoare UNIMA), noul director al instituției, a pus bazele secției de păpuși a teatrului, împreună cu

René George Silviu (director de scenă) și Ștefi Nefianu, Fifi Bradu, Rita Stoian, Carmen Stamatiade – artiști păpușari. Lor li s-au alăturat mai târziu artiștii plastici: Liviu Ciulei, Ella Conovici, Ioana Constantinescu, Mioara Buescu, regizorul Ștefan Lenkisch, artiștii păpușari: Brândușa Zaița Silvestru, Justin Grad, Mișu Pruszinski, Costel Popovici, Valeriu Simeon etc. Aici au montat regizorii: Radu Penciulescu, Silviu Purcărete, Cătălina Buzoianu, Cristian Pepino, Victor Ioan Frunză, Ildiko Kovacs, Irina Niculescu, Felix Alexa, Ion Caramitru ș.a.

Înainte de 1989, s-au montat spectacole care au impus noi modalități de expresie în teatrul de animație: **Micul prinț**, **Cartea cu Apolodor**, **Cele trei neveste ale lui Don Cristobal**, **Eu și materia moartă**, **Cabaret-issimo**, **Peter Pan**, **Ninigra și Aligru**, **Petrică și lupul**, **Tyl Eulenspiegel**, **Petruška**, **Don Quijote** etc. Tot aici s-au ținut patru ediții (1958, 1960, 1965 și 1998) ale Festivalului Internațional al Teatrelor de Păpuși și Marionete. În 1978, Teatrul ȚĂNDĂRICĂ a câștigat Premiul Erasmus pentru contribuția importantă la formarea profilului estetic al teatrului de păpuși contemporan. A întreprins numeroase turnee, a participat la festivaluri pe aproape toate continentele, obținând și alte premii de creație și interpretare. Ca o formă de rezistență artistică împotriva regimului politic au rămas celebre Nocturnele de la ȚĂNDĂRICĂ.

În perioada 1986–1999 directorul teatrului este Mihaela Tonitza-Iordache, iar din 2000, Călin Octavian Mocanu, care este și Secretar General UNIMA–România; președintele părții române a acestei uniuni de breaslă fiind regizorul Cristian Pepino.

Teatrul ȚĂNDĂRICĂ a sprijinit și sprijină debuturile artistice în teatrul de păpuși și marionete. Noi spectacole de success: **Visul unei nopți de vară**, **Cenușăreasa**, **Adunarea păsărilor**, **Motanul încălțat**, **Frumoasa și Bestia**,



Scenă din *Adunarea păsărilor.*

Păcală, **Capra cu trei iezi** etc. Cristian Pepino îndrumă o nouă generație de artiști care debutează în arta regiei de animație: Gabriel Apostol, Ioan Brancu, Daniel Stanciu etc.

Pe lângă cele două săli ale teatrului, din Calea Victoriei (pentru păpuși) și din Piața Lahovari (pentru marionete), în anul 2003 s-a inaugurat Studioul AnimArt, dedicat cercetării și experimentului în arta animației, cu spectacolul **Faust**, în regia colectivă a trei dintre actorii talentați ai teatrului: Gabriel Apostol, Ioan Brancu și Mariana Zaharia.

Fiți alături de noi la moment aniversar! Vă așteptăm să veniți Zi de Zi la ȚĂNDĂRICĂ!

Scenă din *Jack și vrejul de fasole.*

Masca „aniversară"

Corina Herghelegiu: *Pe 24 mai 2005 se împlinesc 15 ani de la înființarea Teatrului Masca. Un drum greu și anevoios, dar cu toate acestea ați reușit să treceți peste toate impedimentele și iată că, după un deceniu și jumătate, sunteți în prag de a inaugura noul sediu din cartierul Militari. Ce sentimente încercați cu această ocazie sau cât de greu v-a fost până aici?*

Mihai Mălaimare: Sincer, nu prea am timp de sentimente. E adevărat că am izbutit o performanță unică în teatrul românesc – aceea de a rezista, căci de fapt asta este victoria principală a teatrului pe care l-am construit: rezistența în fața tuturor intemperiilor. Și-au fost sumedenii; au fost și tentative de a-l desființa. Dar au căzut toate pe rând, dintr-un motiv extrem de serios: acela că nu a fost o hachiță, noi chiar am dorit să construim o soluție alternativă, un *altfel de teatru*, acesta a fost și logo-ul Teatrului Masca o bună bucată de vreme. Am avut două probleme în față, amândouă complicate: unul – să găsesc un spațiu, pentru că Teatrul Masca a fost

Trupa Teatrului Masca.

înființat fără spațiu; și doi – să fac să funcționeze trupa. Să funcționeze după alte principii, după alte criterii, ca o trupă cu totul specială, pentru că mijloacele ei de expresie se reclamă de la condiția de teatru de pantomimă, gest și expresie corporală. Eu cred că am izbutit, dovadă că acum am două săli nu una...

C.H.: *O veți păstra și pe aceea din București Noi?*

M.M.: O voi păstra și am să ajung să explic și de ce... Dovadă că acest teatru pe care-l construiesc de 14 ani este gata și ne-am și mutat în el și dovadă că Teatrul Masca este un brand în teatrul românesc – înseamnă ceva. Sigur, în clipa în care m-am mutat în teatrul nou, ca să spun așa, apare o altă problemă, și ea unicat în teatrul românesc și extrem de interesantă pentru mine: aceea a discursului dublu, pentru că eu nu voi părăsi condiția de teatru de stradă, noi vom juca în continuare...

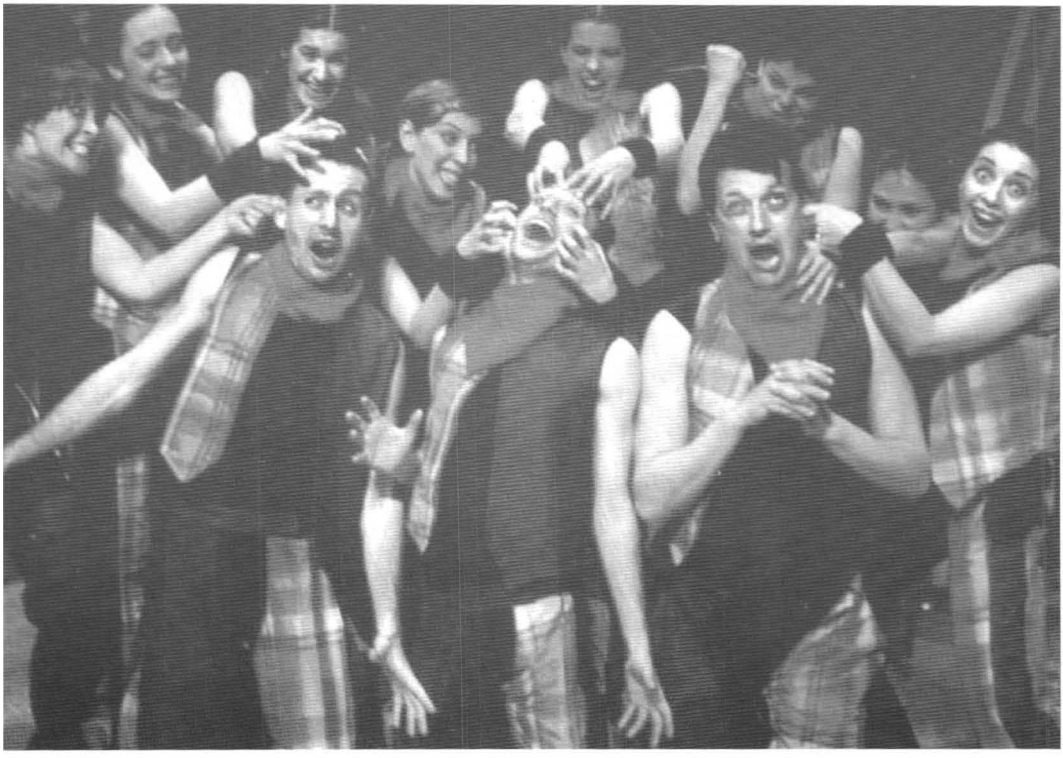
C.H.: Tocmai asta voiam să vă întreb: Acum că aveți un sediu nou, cochet, modern, cum rămâne cu strada, cu „maidanul"?

M.M.: Strada rămâne pe primul loc, pentru că eu cred foarte tare în misiunea socială. Să ne amintim că în Secolul de Aur al Atenei, Pericle a dat un edict prin care îi plătea pe atenieni ca să meargă la teatru să se culturalizeze. Eu cred că ne-am reîntors la nevoia de a-i determina pe oameni și, dacă e nevoie, plătindu-i, să se culturalizeze. Poate nu suntem la același nivel economic cu Atena antică, dar, în mod sigur, nevoia de cultură este imensă. Hăul acesta a fost construit cu meticulozitate de comuniști și de haosul de după 1989, ori noi ne aflăm în fața intrării în Uniunea Europeană în care nu ne integrăm cu Pleșu, cu Patapievici, ei sunt integrați de mult, ne integrăm cu badea Vasile de la Prăjeni, Botoșani, ori badea Vasile are nevoie de ajutor. În acest sens proiectele pe care le dezvolt acum ca debutat de Botoșani, proiecte socio-culturale, cum ar fi „O bibliotecă pentru toți", unde încerc să adun cărți pentru copiii din școlile sătești, pentru că acolo nu

sunt cărți decât de Stalin, Lenin, Ceaușescu și alte câteva volume rupte, ferfenițate. Ce șanse are un copil la Botoșani, față de unul din București, de o condiție mai bună? Nici una. Ce șanse are un copil din cartierul Militari sau Bucureștii Noi, dacă nu se întâlnește cu Teatrul Masca, de exemplu? Din păcate, se întâlnește *numai* cu Teatrul Masca. Ar trebui ca rolul social să fie preluat de mai multe instituții teatrale, pentru că, dacă asistăm pasivi, cu mâinile în sân, la invazia de subcultură, violență, de drog, pornografie, atunci asta meritățm.

C.H.: *Veți rămâne în continuare singurul regizor în teatru sau veți colabora și cu alții?*

M.M.: Eu am încercat, am mai colaborat. Problema nu este să colaborez cu alți regizori, problema este să-mi păstrez stilul, să păstrez discursul. Or, deocamdată, nu am întâlnit pe cineva să fie capabil să promoveze același tip de discurs. Eu îl cred interesant. Nu mă simt deloc epuizat, așa încât nu-mi pierd vremea căutându-i pe alții. Nu asta este problema. Problema este că, în afara discursului de stradă, eu trebuie să promovez și al doilea tip de discurs: acela de interior. Pentru că, în sfârșit, am ocazia să arăt că teatrul nonverbal este o certitudine, este un lucru extrem de solid și de profund și că poate sta, în cel mai rău caz, de la egal la egal cu teatrul vorbit. Discursul teatral nonverbal al Teatrului Masca, a mai încercat și Puric și mai sunt și alți regizori și actori să facă, dar un discurs, ca să zic așa, oficializat, pentru că noi suntem singurul teatru oficial de gest, pantomimă și expresie corporală, este un lucru care are și el complicațiile lui. E nevoie de un anume tip de scenariu, de viziune regizorală. Noi am început deja experimentul, am scos *Intrusa* de Borges, urmează *Hamletul*, *Oglinda* de Brussov, mă voi reîntoarce la *Și a venit îngerul* după Gabriel García Marquez, *Mantaua* după Gogol, joc acum *Domnul de Pourceaugnac* după Moliére ș.a.



Cele două săli vor funcționa pe principiul centrelor culturale, pentru că oferta culturală trebuie să fie mult mai diversificată, având în vedere barierele de vârstă, de pregătire a posibililor noștri spectatori din cele două cartiere. Aici vor avea loc și concerte, proiecții de film, vor avea loc întâlniri sociale, emisiuni de radio, TV. De asemenea, intenționez să reactivez biblioteca de 14 mii de volume pe care o avem noi și, de ce nu, chiar s-o amplific în cartierul Bucureștii Noi. Vreau să dezvolt o relație cu copii din cartier în cadrul unor cercuri tematice. Noi vom lucra în continuare pe sistemul proiect. Am lansat acum recent un proiect care se numește *„Ora de cultură"* . Vreau să aduc copii din școli să viziteze teatrul acesta nou, care este o bijuterie, și să facă o oră de antrenament specific cu actorii mei. Va fi extrem de interesant pentru ei și sunt convins că e o modalitate de a-i atrage către teatru și de a-i transforma într-adevăr în iubitori, în prieteni ai teatrului. De altminteri, vom acorda și câte o legitimație care le va da niște drepturi în Teatrul Masca. Dezvoltăm în continuare proiectul *„Orașul de sub oraș"*, la metrou. Am și construit premiere speciale pentru el, vezi de exemplu *Statuile*, care propun o întoarcere cu două mii de ani în timp, în civilizația pompeiană, mai exact la ora 15.00 a zilei de 24 august 79 după Hristos, momentul fatidic al acestui oraș, când Vezuviul l-a acoperit cu lavă. Am readus la viață câteva dintre statuile celebre și tehnica statuilor vii este fabuloasă.

C.H.: *La început nu ați acceptat soluția de a mediatiza spectacolele pe care le-ați realizat, sau, mai bine zis, le-ați mediatizat într-un stil propriu; pe parcurs, însă, ați hotărât că un birou PR nu ar strica. Ce v-a făcut să vă schimbați părerea?*

M.M.: Întrebare bună... Eu n-am fost iubit de teatrul românesc, și asta o spun cu foarte mare seriozitate, nu în sensul că m-au urât oamenii, dar n-am avut culoarele deschise așa cum le-au avut alții; eu a trebuit să lupt pentru fiecare

palmă de pământ pe care am cucerit-o. Și, de altminteri, în această ierarhie, oarecum masonică, a teatrului românesc, spun asta gândindu-mă la o organizație extrem de bine structurată, cel puțin în ceea ce privește ierarhia, eu am un loc al meu în scara asta, pe care nu mi-l ia nimeni. Nu este nici cel mai de sus, dar nu este nici jos.

Pe de altă parte, mediatizarea înseamnă și bani, iar eu n-am avut, bugetele Teatrului Masca au fost întotdeauna cele mai mici. Eu a trebuit să alerg să-mi găsesc bani și n-am avut timp de prostii – cum le consideram eu atunci. Sigur că nu poți să duci fronda asta la nesfârșit, dovadă că am acceptat Marele Premiu la Piatra Neamț cu spectacolul *Intrusa.* Nu voi accepta însă niciodată să fiu chemat de UNITER și să fiu premiat. Niciodată. Și, atât cât voi conduce eu Teatrul Masca, acest teatru nu va fi nici măcar nominalizat la UNITER. Nu voi accepta niciodată acest lucru, tocmai pentru faptul că această instituție nu a fost deloc interesată de ceea ce înseamnă un discurs teatral novator. Eu, însă, ca instituție care chiar plătesc la UNITER niște bani când vând bilete, n-am simțit că această chestiune se întoarce asupra mea fie și măcar ca o atenție. În ultimii ani am mai primit niște invitații, telefoane, dar atât... În orice caz beneficiile unei relații civilizate, dacă nu cu lumea teatrală, în orice caz, cu spectatorul prin intermediul ideii de *promotion* sunt clare și nu pot să le ignor ca manager, dovadă că mi-am construit acest sistem. Se lucrează teribil acum la calculator la tot felul de proiecte, de materiale promoționale. Vom lucra cu o firmă pentru a deschide teatrul și pentru a încerca să-i construim vadul necesar, să-l impunem în peisajul cultural al acestui cartier.

C.H.: *În cartea Dumneavoastră* Maidane cu teatru *ați spus, la un moment dat, că doar teatrul tradițional are nevoie de critică teatrală, cel alternativ – NU, pentru că citez: „criticul de teatru* este prin definiție anchilozat în schemele sale". Mai persistați asupra acestei idei?

M.M.: Poate că nu. Cartea a fost scrisă în urmă cu mulți ani, când fronda mea era violentă și nu admiteam replică. Nu cred că sunt de acord. De altminteri, o s-o reeditez și, probabil, foarte multe pasaje, nu că vor fi scoase, vor fi semnalate ca fiind un punct de vedere al unei anume perioade. S-au mai și schimbat lucrurile. Criticii de teatru care au făcut deliciul, spaima sau bucuria generației mele au îmbătrânit o dată cu mine, s-au ridicat generații noi. Sunt pușți care știu foarte bine ce înseamnă un teatru alternativ și care știu foarte bine să-l și analizeze. Eu cred, că, din contră, ei, împreună cu noi, cei care promovăm tipul acesta de teatru, am putea construi o nouă frondă în teatrul românesc, un nou curent, un nou început. Și poate că asta ar fi o idee bună, ar fi o temă de seminar aici. O să mai anunț unele din proiectele interesante: acela de a aduce în București, la Teatrul Masca, marile companii teatrale de tip alternativ. Primii care vor veni vor fi polonezii. În noiembrie, Jozef Szajna va fi aici, este un foarte bun prieten al meu, și mi-a promis că vine cu un spectacol al său montat cu o trupă din Varșovia, va ține workshop-uri, conferințe ș.a. Astfel de *workshop*-uri vor fi organizate aici în mod permanent și sper ca, în felul acesta, la Teatrul Masca vor fi nu numai spectatorii cartierelor mărginașe, ci și spectatorii obișnuiți, normali ai teatrului românesc și mai cu seamă oameni de teatru.

C.H.: *Ați stabilit o dată de inaugurare a noului sediu?*

M.M.: Da, da! 24 mai, în ziua în care teatrul a luat ființă și mi se pare firesc să-l deschidem în acea zi.

C.H.: *Vă doresc succes!*

Corina HERGHELEGIU

Silviu JICMAN

UNATC – Gala Absolvenților 2005

Șapte zile, la Casandra, a fost sărbătoare. Și nu cred că exagerez cu nimic. A fost o adevărată *Gală a absolvenților*. În cele șapte zile studenții anului IV Arta Actorului, coordonator prof. univ. dr. Gelu Colceag, au fost protagoniștii unor spectacole meritorii. Au fost prezentate în premieră *O noapte furtunoasă* de I.L. Caragiale, *Cu ușile închise* de Jean-Paul Sartre, *Romanțioșii* de Edmond Rostand, *Stele în lumina dimineții* de Aleksandr Galin și *Vassa Jeleznova* de Maxim Gorki. Aceste cinci spectacole au fost prezentate cu distribuție dublă. Premierele, examene de absolvire, își propun să pună în evidență talentul viitorilor actori. Gala Absolvenților s-a încheiat cu un spectacol de excepție *Duete shakespeariene* prezentat în seara festivității de premiere a Galei Absolvenților, o improvizație coregrafică coordonată de lect. univ. Roxana Colceag și realizată de studenții anului IV Arta Actorului.

Prima parte a *Galei absolvenților 2005* a Universității Naționale de Artă Teatrală și Cinematografică „I. L. Caragiale" a fost precedată de un alt eveniment. În ziua în care a fost aniversat Ion Luca Caragiale, UNATC a acordat titlurile de Doctor Honoris Causa ai UNATC regizorului David Esrig și actorului Loránd Lohinszky. David Esrig este una dintre personalitățile de marcă ale teatrului românesc, autoexilat din România datorita cenzurii care nu i-a permis punerea în scenă a mai multor spectacole. În prezent este director al Fundației Athanor pentru sprijinirea teatrului (München) și președinte de onoare al festivalurilor școlilor de teatru din Europa. Loránd Lohinszky este considerat cel mai important reprezentant al școlii de teatru maghiare din România. De peste cinci decenii actor, profesor de marcă la Universitatea de Artă Teatrală din Târgu-Mureș, Lohinszky a fost premiat de UNITER în anul 2000 pentru întreaga sa activitate.

A doua parte a Galei se va desfășura în iunie și va aduce pe scenă spectacolele regizorilor absolvenți în colaborare cu studenții scenografi, absolvenții Secției de Coregrafie și cei ai Secției Actori Mânuitori de Păpuși și Marionete.

Citesc din site-ul UNATC declarația Rectorului Universității apărută în dreptul secțiunii Studioul Casandra și o reținpropunându-mi în final să mă întreb și să întreb conducătorii instituțiilor teatrale, dacă prin programele inițiate în UNATC de susținere și lansare a acestei promoții acestea pot avea o finalitate concretă.

Evident, întrebarea nu este pusă doar pentru promoția anului universitar 2004–2005, ci pentru fiecare nouă generație care termină UNATC sau alte facultăți care pregătesc actori sau regizori și se referă în primul rând la acei tineri actori talentați care merită cu adevărat a fi susținuți pentru a-și demonstra talentul.

Întrebarea o pun acum în primul rând pentru că cele cinci spectacole vizionate au adus pe scena Studioului Casandra câțiva tineri talentați care nu trebuie să se piardă într-o luptă, adeseori fără șanse, pentru un loc într-o trupă în care să-și poată valorifica pregătirea făcută în școală și talentul de care dau dovadă acum.

Rectorul UNATC, prof. univ. dr. Florin Zamfirescu declară:

„Izvor al Teatrului Românesc contemporan, Studioul Casandra lansează an de an talente pe care profesorii școlii de teatru le consideră «avuție națională». Casandra este studioul unor temerare cercetări pentru punerea în valoare a potențialului artistic românesc".

Această declarație a Rectorului UNATC este adevărată și spectacolele susținute în cele șapte zile ale Galei Absolvenților sunt o dovadă a celor afirmate. Dar chiar dacă în timpul școlii mulți dintre ei sunt lăudați și apreciați, toți absolvenții se confruntă cu aceeași problemă: lipsa de angajament imediat într-unul din teatrele mari. În ultimii ani au mai apărut companii și teatre independente care au acordat o șansa multor profesioniști tineri, dar scenele mari nu sunt foarte primitoare.

Se spune despre Studioul Casandra că ar fi un loc magic. Acolo unde se strâng atâtea energii bune, unde se nasc atâtea speranțe, unde vibrează atâtea emoții. Acolo unde pereții sunt impregnați de amintirea trecerii atâtor oameni talentați nu poate fi decât un loc special. Serile petrecute la Casandra m-au convins că aici este într-adevăr un loc magic. Fiecare spectacol a avut parte de o sală plină de spectatori care au manifestat la fiecare spectacol un entuziasm special, nemaintâlnit în alte săli de teatru. Directorul Studioului Casandra, minunatul Valeriu Grama, a fost nevoit în multe seri să trimită acasă spectatorii care nu mai aveau loc în sală. Trebuie amintit încă un detaliu. La Casandra intrarea este liberă, se dau doar tichete de locuri. Această inițiativă, ne-a precizat domnul Valeriu Grama, îi aduce la teatru numai pe cei cu adevărat interesați de spectacol și „îi ajută" pe ceilalți să părăsească sala mai ușor.

Dacă anul trecut succesul absolut al galei, dar și al publicului în doua parte a stagiunii de la "Casandra" a fost *Bădăranii* – spectacol înregistrat și difuzat pe TVR Cultural, anul acesta lucrurile au fost mai echilibrate, între *Stele în lumina dimineții*, de Aleksandr Galin, asistent Mihaela Sîrbu, *Cu ușile închise* de Jean-Paul Sartre, asistent Marius Gâlea, *O noapte furtunoasă*, spectacol realizat de studenții anului IV și coordonați de prof. univ. Gelu Colceag și de lector univ. Marius Gâlea, și *Romanțioșii*, în regia lui Vlad Massaci și *Vassa Jeleznova*, regia Andreea Vulpe.

Gala Absolvenților a beneficiat în ultimii doi ani de un juriu și de premii acordate celor mai buni studenți-actori. Cei mai buni dintre cei 36 de absolvenți de la actorie au primit premii susținute financiar de Ministerul Culturii și de câțiva importanți sponsori.

Primele două spectacole prezentate au adus în fața publicului două variante ale *Nopții furtunoase.* Concurența s-a făcut simțită în jocul tinerilor actori.

În deschiderea galei, regizorul Gelu Colceag le-a făcut o urare la scenă deschisă studenților săi: „Sper să ajungă aproape actori, pentru că actor te lupți să ajungi o viață întreagă." Spectatorii au putut vedea același spectacol într-o distribuție dublă, variantele diferind și datorită mișcării scenice. Jupân Dumitrache, jucat de Emanuel Pârvu e un personaj puternic și foarte autoritar, un adevărat Titircă Inimă-rea, care ține până-n pânzele albe la „ambiț" și la „onoarea de familist". Interpretarea sa, ca și a lui *Nae Ipistatul*–Mihai Bendeac, se înscrie perfect în spiritul comediei lui Caragiale. Diferențele jocului lor față de viziunea lui Constantin Diță și Cătălin Babliuc asupra acelorași eroi reiese din gradul de transpunere în mentalitatea personajelor. Radu Iacoban, în rolul lui Chiriac, reușește un personaj instinctual, vivace și pătruns de dragoste. În replică, Chiriac al lui Doru Bem este mai efeminat și, din acest motiv, mai puțin credibil.

Jocului fetelor din prima seară, *Veta*–Iulia Lumânare și *Zița*–Raluca Tudorache, ne face să ne punem mari speranțe într-un viitor bun al tinerei generații de actrițe, lucru confirmat și de profesorul Colceag. Prima *Vetă,* Iulia Lumânare, este o prezență firavă și, în același timp, o femeie matură și perfect conștientă de nurii săi. În schimb, Iulia Brezeanu face din Veta o puternică doamnă-n casă care mută mobilele, e extrem de dură și-i dă cu tava-n cap lui Rică Venturiano. Junele-prim „studinte-n Drept și publicist" este total opus în cele două variante. Andrei Mateiu, în rolul lui Rică Venturiano, pe lângă conturarea exactă a eroului, a și contribuit la finalizarea spectacolului: a inventat un moment al monologului în care notează cu creta, ca la tablă, pe o măsuța tot drumul său cu peripeții motivat de dragostea pentru Zița.

Ambele distribuții au cules aplauze, iar eu i-am remarcat pe Mihai Bendeac în *Nae Ipistatul,* pe Raluca Tudorache în *Zița*, pe Iulia Brezeanu și pe Iulia Lumânare în *Veta,* pe Andrei Mateiu în *Rică Venturiano.*

A treia zi a Galei Absolvenților a fost rezervată celor două montări cu piesa lui Jean-Paul Sartre *Cu ușile închise*, în traducerea lui Mihai Șora. Consultanți de specialitate pentru decor și costume sunt Bogdan Spătaru și Gabriela Badină, studenți ai anului IV Scenografie, clasa prof. asoc. Puiu Antemir. Coregrafia este realizată de asist. univ. Elena Zamfirescu. Spectacolul este regizat de Gelu Colceag și Marius Gâlea. Două spectacole interesante, din care aș remarca jocul Alexandrei Ioniță în Inés, pe al Iuliei Lumânare în Estelle și pe al lui Radu Iacoban în Garcin.

Cele două montări cu *Stele în lumina dimineții* de Aleksandr Galin, traducerea Lia Crișan și Tudor Steriade, sunt regizate de prof. asoc. Mihaela Sârbu. Am apreciat în mod deosebit jocul Emiliei Bebu și Ioanei Barbu în *Maria,* pe cel al Anei Maria Macovei și Simona Ghiță în *Anna,* pe cel al Ralucăi Tudorache, prezentă cu roluri diferite în cele două montări. Remarc, de asemenea, pe Andreea Grămoșteanu și pe Iulia Brezeanu care au interpretat rolul *Valentinei.*

Romanțioșii de Edmond Rostand, traducerea Mircea Dem. Rădulescu, a fost a patra piesă vizionată în gală. Prezentat, de asemenea, în două distribuții, spectacolul este o emoționantă creație a lui Vlad Massaci. Reușit, mai ales datorită simplității

discursului scenic, spectacolul încântă şi descântă în acelaşi timp. Decorul este un zid de lumină realizat cu ajutorul reflectoarelor. Zidul desparte proprietăţile celor doi vecini cârcotaşi, precum şi sufletele naivilor lor fii ce-şi hrănesc iubirea din romane. Un spectacol construit cu migală, asemenea unei dantelării fine, în care nimic nu prisoseşte şi nimic nu lipseşte. Uşoară şi totuşi grea încercare, dacă punem la socoteală faptul că piesa e scrisă în versuri şi acestea presupun o anume rostire şi o mişcare adecvată. Din nimic pare că se iveşte un întreg univers, în care freamătul celei dintâi iubiri se confundă uşor cu spaima teribilă că aceasta nu se va putea împlini vreodată din cauza unor părinţi despotici, certaţi "întocmai" ca-n povestea lui Romeo şi a Julietei. Am fost încântat de interpretarea celor doi protagonişti ai primei reprezentaţii, Andreea Samson *(Sylveta)* şi Bogdan Cotleţ *(Percinet),* care-si conduc personajele pe firul unei comedii discrete, nealterată de nici o exagerare, încât trăirile şi zbaterile lor, desprinse din filele cărţilor citite, ne amuză, dar ne şi emoţionează. Alături de ei, Pavel Bârsan, Radu Micu şi mai ales asistenţii lui Straforel – Irina Chiosa, Simona Gherman, Andreea Grămoşteanu, Andrei Mateiu, Alin Mihalache, Bogdan Neagu, Beatrice Peter – fac faţă cu aplomb şi cu suficient haz personajelor încredinţate. Costumele sunt realizate de Anca Marcu, anul IV scenografie, clasa prof. asoc. Puiu Antemir , coregrafia este semnată de Mălina Andrei, iar muzica de Cristi Juncu,

Ultimele spectacole prezentate în gală au fost cele două variante regizate de Andreea Vulpe cu *Vassa Jeleznova* de Maxim Gorki. Am remarcat personajele realizate de Andreea Grâmoşteanu în *Vassa Jeleznova,* de Irina Chiosa în *Anna,* de Simona Ghiţă în *Natalia* şi de Constantin Diţă în *Prohor.*

Pentru 36 de tineri actori, studenţi în ultimul an la actorie, emoţiile primei lor confruntări cu un juriu de profesionişti s-au sfârşit o dată cu decernarea premiilor Galei Absolvenţilor 2005.

Juriul care a acordat aceste premii a fost format din personalităţi din domeniu: actriţa Dorina Lazăr, directorul Teatrului Odeon, criticul de teatru Ileana Lucaciu, actorul Mircea Diaconu, directorul Teatrului Nottara, regizorul Attila Vizauer, redactor-sef al departamentului Teatru Naţional Radiofonic, şi regizorul Silviu Jicman, redactor-şef al Redacţiei Teatru–Film din TVR, cel care şi semnează aceste rânduri.

Premiul de interpretare masculină

- **Pavel Bârsan**, pentru rolul ***Bergamin,*** din spectacolul *Romanţioşii* de Ed. Rostand
- **Mihai Bendeac**, pentru rolul ***Nae Ipistatul,*** din spectacolul *O noapte furtunoasă* de I.L. Caragiale
- **Bogdan Cotleţ**, pentru rolul ***Percinet,*** din spectacolul *Romanţioşii* de Ed. Rostand

Premiul de interpretare feminină

- **Emilia Bebu**, pentru rolurile: ***Maria*** din spectacolul *Stele în lumina dimineţi* de Al. Galin şi **Natalia**, din spectacolul *Vassa Jeleznova* de M. Gorki

- **Raluca Tudorache**, pentru rolurile: ***Zița*** din spectacolul *O noapte furtunoasă*, ***Lora*** și ***Klara***, din spectacolul *Stele în lumina dimineții* de Al. Galin
- **Andreea Grămoșteanu,** pentru rolurile ***Valentina*** din spectacolul *Stele în lumina dimineții* de Al. Galin și ***Vassa,*** din spectacolul *Vassa Jeleznova* de M. Gorki

Premiul special al Juriului
- ***Asistenții lui Straforel*** (Irina Chiosa, Andreea Grămoșteanu, Andrei Mateiu, Alin Mihalache, Bogdan Neagu, Beatrice Peter), din spectacolul *Romanțioșii* de Ed. Rostand

Premul special, acordat de către Valeriu Grama, directorul Studioul Casandra
- **Mihai Bendeac** și **Emanuel Pârvu**, pentru rolurile ***Jupân Dumitrache*** *și* ***Nae Ipistatul***, din spectacolul *O noapte furtunoasă*

Premiul colegilor
- **Constantin Diță**
- **Ana Macovei**

Gala Absolvenților a însemnat o reușită. Primul pas a fost făcut. Urmează pasul următor și cel mai greu. În fiecare an descoperim în această întâlnire cu cea mai nouă generație de actori tineri care dovedesc pe scenă reale calități. În același timp, ne dăm seama că viața face o selecție dură printre acești tineri talentați și că instituțiile teatrale nu reușesc să propună soluții pentru lansarea tinerilor actori talentați. Pornind de la această concluzie pesimistă în ceea ce-i privește pe acești tineri talentați, nu pot să nu observ că se poate face ceva și că un pas a și fost făcut. Rezolvarea acestei situații ține atât de UNATC cât și de instituțiile importante care se ocupă de arta spectacolului. Spre deosebire de anii trecuți, UNATC și-a propus și a reușit să finalizeze spectacolele cu care studenții își susțin licența la mijlocul anului universitar. Aceste spectacole se vor juca până în iunie, deci toți cei interesați să cunoască noua promoție vor avea timp să o facă. O altă noutate propusă și realizată este legată de solicitarea unor regizori consacrați care să se ocupe de realizarea spectacolelor cu care tinerii actori ies în lume. Această opțiune s-a concretizat prin cinci spectacole meritorii. Urmarea acestei realizări este că Teatrul Nottara preia două spectacole în repertoriul teatrului *(Cu ușile închise* și *Romanțioșii).* TVR Cultural și Redacția Teatru–Film își propune de asemenea înregistrarea și difuzarea spectacolelor *O noapte furtunoasă* și *Romanțioșii*. Sper ca viitoarele promoții să repete experiența acestui an de actorie și, de ce nu, chiar s-o îmbunătățească, pentru a reuși ceea ce fiecare ne dorim: *„lansarea an de an a talentelor pe care profesorii școlii de teatru le consideră «avuție națională»".*

DOSAR TEATRAL
ALGERIA

Boubakeur SEIKINI
(critic de teatru – Algeria)

Note despre dramaturgia algeriană

Kateb YACINE

Kateb Yacine (1929–1989), scriitor algerian de limbă franceză şi arabă, originar din Constantine, s-a ilustrat cu egal talent în toate genurile literare. Renunţând la toate convenţiile romaneşti (*Nedjma*, 1956), a preluat din tradiţia orală caracterul ei polifonic şi logica derutantă. Poet (*Solilocvii*, 1946), autor dramatic (*Cercul represaliilor*, 1959; *Strămoşii sunt tot mai necruţători*, 1967; *Prafuri pentru isteţime*, 1967), Kateb Yacine a împins refuzul clasificărilor literare şi al consacrărilor oficiale până-ntr-acolo încât, în colaborare cu trupa sa de teatru, a oferit celor mai de rând dintre compatrioţii săi piese în araba vorbită (*Mohamed, ia-ţi valiza*, 1971; *Palestina trădată*, 1978).

Scrieri teatrale

Cadavrul încercuit.

„Tragedie" în proză, publicată la Paris în revista *Esprit,* numărul din decembrie 1954–ianuarie 1955, şi pusă în scenă de Jean-Marie Serreau la Teatrul Molière din Bruxelles, în 1958. Urmată de o a doua tragedie de un simbolism ambiguu, *Strămoşii sunt tot mai necruţători*, de o farsă, *Prafuri pentru isteţime*, şi de un poem dramatic, *Vulturul*, este reprodusă apoi într-un volum de teatru intitulat *Cercul represaliilor*, prefaţat de Edouard Glissant şi publicat la Paris, la Editura Seuil, în 1959, cuprinzând, împreună cu *Omul cu sandale de cauciuc* (1970), ansamblul operei teatrale în limba franceză a lui Kateb, întrucât autorul nu va mai scrie, după întoarcerea sa în Algeria, în 1971, decât în araba dialectală.

Rezumat. Într-un oraş magrebin, pe strada Vandalilor, în urma unei răzmeriţe, răniţii zac printre cadavre. Unul dintre ei, Lakhdar, încearcă, într-un soi de „oraţie funebră", să desluşească sensul acestui măcel. Plecaţi în căutarea lui Lakhdar, apar în scenă mai întâi Nedjma, amanta deznădăjduită a acestuia, apoi Mustafa şi Hassan, prieteni şi tovarăşi de luptă, şi, în sfârşit Tahar, tatăl său vitreg, adept şi propăvăduitor al resemnării. Rămas din nou singur, Lakhdar se ridică şi îşi continuă peroraţia. Reapare Nedjma, care îi reproşează că nu şi-a dus la bun sfârşit misiunea. Îl vedem după aceea pe Lakhdar ascuns şi îngrijit de Marguerite, fiică a comandantului. E găsit aici de Nedjma, care are o izbucnire de gelozie; Hassan şi Mustafa îşi fac şi ei apariţia, iar Mustafa îl ucide pe comandant. Într-o cafenea plină de lume, Lakhdar se împotriveşte tatălui său vitreg, chemând oamenii la rezistenţă. Tabloul următor se petrece într-o închisoare militară, unde Hassan, Mustafa şi Lakhdar îşi aşteaptă execuţia, asumându-şi responsabilitatea luptei pe care o duc. În cele din urmă, Lakhdar, din nou singur, e înjunghiat de Tahar, în prezenţa celor două femei, Nedjma şi Marguerite. Ca să nu se prăbuşească, el se agaţă de trunchiul unui portocal. Sunt de faţă Mustafa şi Hassan, mama înnebunită de durere a lui Lakhdar şi Ali, fiul lui Lakhdar şi al

Nedjmei. În fundal, un cor rememorează tragedia poporului oprimat. Ali se cațără în portocal și de acolo bombardează sala cu portocale.

Comentariu critic. Ieșit din același nucleu generator ca și *Nedjma*, împreună cu care formează, ca să-l citățm pe autor, „o singură operă de largă respirație, mereu în gestație", *Cadavrul încercuit* urmărește până la capăt destinul lui Lakhdar, unul dintre cei patru prieteni naratori din roman, dându-i în același timp cuvântul și tinerei Nedjma care, în roman, avea să figureze doar ca o absență, o „prezență vidă".

Apelând la izvoarele tragediei grecești, Kateb recurge nu numai la discursul simbolic, ci și la corul care îi permite să aducă în scenă confruntarea dramatică dintre individ și colectivitate. De un lirism fulgurant în evocarea identității înăbușite, epică și fondatoare atunci când exaltă lupta revendicativă, limba se convulsionează în clipa dezvăluirii contradicțiilor și a revelării ambivalențelor mitului.

În căutarea unui sens pe care nu-l poate afla decât cu prețul vieții, sfâșiat între „crimă și exil", Lakhdar apare ca un veritabil erou tragic, victimă deopotrivă a orbirii și a lucidității sale, a atașamentului față de trib și a refuzului tabuurilor. Răzvrătit împotriva autorității strămoșilor, atunci când ea îndeamnă la resemnare, Lakhdar e înjunghiat de tatăl său vitreg chiar în momentul în care își caută o filiație mai legitimă. Iar dacă Nedjma îi poate reproșa că nu se privește decât pe sine, nu e mai puțin adevărat că, prin el, o întreagă generație se ridică și își strigă refuzul dublei încercuiri, cea a dominației și cea a renunțării: Ali, rodul pasiunii lui pentru Nedjma – adică pentru patrie – nu se mulțumește să mănânce portocale amare. El le va transforma în proiectile.

Strămoșii sunt tot mai necruțători.

Piesă în proză, publicată în *Cercul represaliilor*, Paris, Ed. du Seuil, 1959.

Această a doua tragedie – după *Cadavrul încercuit* – din tetralogia intitulată *Cercul represaliilor*, grație unei simbolistici complexe și ambivalente, duce la paroxism confruntarea dramatică dintre destinul individual și cel colectiv, confruntare care, așa cum arată Edouard Glissant în prefața volumului, marchează în cel mai crud mod „tragismul epocii noastre". Dimensiunea epică vizibilă în *Cadavrul încercuit* face loc acum mitului, a cărui opacitate pretinde o descifrare dureroasă, în timp ce corul, condus de un corifeu, cântă metamorfoza lui Lakhdar, devenit după moarte Vultur, și a Nedjmei, transformată în Femeia sălbatică.

Rezumat. Mustafa și Hassan se află în celula unei închisori, în timp ce corul se lamentează și cheamă la revoltă. Cei doi evadează și, deghizați în ofițeri ai armatei franceze, vor să îl pedepsească pe Tahar, „marionetă colonială", tatăl vitreg al lui Lakhdar, pe care îl înjunghiase în *Cadavrul încercuit*. Mustafa se însărcinează cu execuția. Intră corul tinerelor fete, aflate în căutarea Femeii Sălbatice. Aceasta le îndeamnă să continuie lupta bărbaților. Apare Vulturul, enigmatic „mesager al strămoșilor", setos de sângele Femeii Sălbatice.

Partizanii armatei populare se alătură corului tinerelor fete și cu toții pornesc la război. Sunt înfrânți. Tinerele care au scăpat cu viață sunt târâte prin deșert de către un Veteran: ele sunt destinate armatei regale a sultanului, „al cărui strămoș l-a trădat pe Abd-El-Kader". Hassan îl înjunghie, în timp ce Mustafa o salvează pe Femeia Sălbatică. Toți trei rătăcesc prin deșert. Mustafa și Hassan se înfruntă. Primul îl ucide pe cel de-al doilea, la picioarele căruia se prăbușește Femeia Sălbatică; corifeul relatează crima. Se înalță atunci, plin de satisfacție, corul Strămoșilor. În timp ce soldații inamici se apropie, Mustafa și Vulturul se luptă pentru trupul femeii moarte. Mustafa e făcut prizonier.

Comentariu critic. „Da, orice război e asemeni celui al grecilor pentru Elena/ Războiul e drumul cel mai scurt de la dragoste la moarte", clamează corul la moartea lui Hassan și a Femeii sălbatice. Aidoma modelului antic – la care

trimite limpede și o referire la „muște" (Eschil) – violența și trădarea, patricidul și infanticidul împletesc aici firele tragediei până a le face să pară de nedesfăcut.

Refuzând orice discurs ideologic și univoc, Kateb Yacine caută, într-adevăr, să pună în lumină ambiguitatea fatalității, mergând până la actele întemeietoare ale tribului și, pentru a face aceasta, recurge la forța de interpelare a alegoriei. „Limbajul acestei opere este poetic, cu alte cuvinte el nu ezită să exprime în chip obscur ceea ce este obscur în om, dar nu ocolește nici precizia, căci există adevăruri ce trebuie rostite răspicat" (Edouard Glissant).

Dacă nu rezolvă tensiunea dintre mit și oameni și dacă nu poate propune decât o viziune problematică a unei lumi torturate, Kateb Yacine nu se resemnează totuși în fața disperării conștiinței tragice. Dimpotrivă, el îi arată poporului său singura cale ce trebuie urmată pentru ca acesta să-și ia în mâini destinul și să construiască un alt prezent: calea libertății asumate, ceea ce presupune angajare și acțiune.

Assia DJEBAR

I. Djebar, Assia (n.1936), scriitoare și regizoare de film algeriană, care a făcut din condiția femeii în lumea arabo-musulmană tematica centrală a operei sale.

Născută la Cherchell, Fatima-Zohra Imalayen își petrece copilăria la Mouzaïa, unde urmează cursurile școlii coranice. După studii secundare și un început de studii universitare la Alger, părăsește Algeria plecând în Franța, unde se înscrie la Școala Normală Superioară din Sèvres (1955). În 1956, militează în sprijinul studenților algerieni și adoptă pseudonimul Assia Djebar. În anul următor, își publică în Franța primul său roman, *Setea*, urmat în 1958 de *Nerăbdătorii*.

II. În același an, își însoțește în Tunisia soțul, activist intrat în ilegalitate. La Tunis, pregătește o lucrare de diplomă în domeniul istoriei, colaborând, în același timp, la ziarul *El Moudjahid,* pentru care scrie articole despre războiul din Algeria și despre refugiați. Anchetele întreprinse îi oferă material pentru cel de-al patrulea roman, *Ciocârliile naive* (1967). În 1957, se stabilește la Rabat, în Maroc, unde predă istoria Africii de Nord la universitate, continuându-și totodată activitatea de susținere a cauzei Algeriei.

III. După proclamarea independenței Algeriei, Assia Djebar se întoarce în țara sa natală și publică *Copiii Lumii Noi*, scriere care abordează problema femeilor algeriene și a revendicărilor lor, urmată de *Zorii roșii* (1969). Predă istorie și cinematografie la Alger, colaborează la mai multe organisme de presă, de radio și de televiziune, și realizează în 1977 primul ei lung-metraj, *Fanfara femeilor de pe muntele Chenoua*, care obține Premiul criticii internaționale la Bienala de la Veneția (1979) și căruia îi urmează un al doilea film, documentar, *Zerda și cântecele uitării* (1979–1982). Publică, de asemenea, *Femei din Alger în apartamentul lor* (1980), *Dragostea, fantazia* (1985), opere ce deschid fresca „Cvartetului algerian", continuată cu *Ombre sultan* (1987) și *Departe de Medina* (1991).

IV. Romanele și nuvelele Assiei Djebar explorează momente din viața, intimitatea, exilurile, evoluțiile sociale ale autoarei, păstrând totodată distanța atât față de autobiografie, cât și față de contextul istoric (fără a-l nega totuși). Istoria personală, intimă, se înrădăcinează astfel, în mod nuanțat, în istoria colectivă, trecută uneori sub tăcere, dar cu atât mai expresivă, chiar dacă unele dintre povestiri (*Nerăbdătorii*) sunt mult mai fățiș critice și angajate în actualitatea socială.

În 1999, Assia Djebar a fost aleasă membră a Academiei Regale de Limbă și literatură franceză din Belgia, iar în 2000 a primit Premiul pentru pace, decernat de editorii și librarii germani la Târgul de carte de la Frankfurt. Dintre operele cele mai recente, se reține *Alb de Algeria* (1996) și *Oran, limbă moartă* (1997).

Rachid BOUDJEDRA

Boudjedra, Rachid (n.1941), romancier și eseist algerian de expresie franceză și arabă, a cărui operă se situează la intersecția lumilor europeană și arabă.

Născut la A'în Beïda, în estul algerian, Boudjedra își face studiile în Tunisia și apoi la Paris, la Sorbona. Profesor de filosofie în Algeria, își părăsește țara în urma evenimentelor din 1965 și devine cunoscut o dată cu publicarea romanului său *Repudierea* (1969). Provocator atât prin stil cât și prin subiect, romanul este un rechizitoriu virulent la adresa puterii și a societății algeriene, subliniind cu forță contradicțiile unei lumi sfâșiate între tradiție și modernitate.

Întors în Algeria în 1973, publică scrieri de ficțiune și eseuri polemice, în care se ridică împotriva totalitarismului, a integrismului și a cortegiului lor de violențe oarbe (*Jurnal palestinian*, 1972; *FIS al urii*, 1992).

Boudjedra își continuă, în lucrările ulterioare, lupta sistematică împotriva tuturor tabuurilor (sexuale, politice, morale), neșovăind să recurgă, în acest scop, la imagini de o mare violență. Dislocând structura povestirii, autorul privilegiază jocul memoriei, autobiografice ori imaginare, și împletește tradiția literară arabă cu cea europeană. În *Distrugerea* (1982), prima sa operă scrisă în arabă, Boudjedra denunță tradiția patriarhatului și corolarul acesteia, machismul, urmărind itinerarul unei femei care se apucă de scris pentru a-și descoperi propria feminitate. Denunță totodată soarta muncitorilor magrebini în Franța (*Topografie ideală pentru o agresiune caracterizată*, 1975).

Dintre celelalte lucrări ale sale, care reiau deseori aceleași teme obsesive, pot fi citate *Melcul încăpățânat* (1977), *Cei 1001 ani de nostalgie* (1979), *Macerația* (1985), *Ploaia* (1987), *Cucerirea Gibraltarului* (1987), *Dezordinea lucrurilor* (1991), *Timimoun* (1994), *Fascinație* (2000).

De la dreapta la stânga: Boubakeur Seikini, Milena Mihailova, alături de colega lor Sorina Ștefârță (Republica Moldova) la Seminarul Tinerilor Critici, organizat de AICT la Festivalul de la Porto.

BULGARIA

Milena MIHAILOVA
(critic de teatru – Bulgaria)

Care este starea actuală a teatrului bulgar?

Pentru a răspunde la această întrebare, ar trebui să aruncăm o privire asupra drumului parcurs de teatrul bulgar după schimbările politice petrecute în Bulgaria (ca de altfel și în alte țări din Europa de Est). Înlocuirea sistemului comunist cu o organizare capitalistă a societății dă naștere și unui nou context sociocultural, în absența căruia teatrul din zilele noastre ar avea o cu totul altă înfățișare. În această situație, în locul tiraniei ideologice de dinaintea perioadei de tranziție a fost deschisă calea înfăptuirii visurilor de libertate ale oamenilor de teatru bulgari (și deopotrivă ale întregii societăți). Și astfel, regizorii noștri, însuflețiți acum de spiritul libertății, se lansează cu pasiune în recuperarea a tot ceea ce au pierdut, le-a fost interzis sau au apucat doar să citească pe ascuns, dar n-au experimentat niciodată, fie că e vorba de texte emblematice pentru teatrul european contemporan (Beckett, Ionesco, Genet, Bataille, Pinter etc), fie că e vorba de modalități scenice inedite la noi (prezentări multimedia, teatrul mișcării, monospectacole/ *one-man show* ș.a.). După schimbările politice, cel mai des prezentată la noi este dramaturgia absurdului. Primul pas în acest domeniu i-l datorăm regizorului Leon Daniel care, cu un an înainte de începerea tranziției (1988), pune în scenă *Așteptându-l pe Godot.*

Odinioară greu accesibile creatorilor noștri de teatru, scrierile lui Mihail Cehov, Eugenio Barba, Jerzy Grotowski și alții (opere rare, disponibile doar în limbi străine) își găsesc după 1989 adepți bulgari. În anii '90 ai secolului trecut, iau ființă două teatre-laborator: Atelierul teatral „Sfumato" (regizori Margarita Mladenova și Ivan Dobcev) și teatrul-școală al Vazkresiei Viharova. Treptat, din interesul lor comun pentru antropologie se desprind două curente diferite: teatrul „Sfumato" e preocupat de arhetipurile lui Jung (programe pe termen lung vizând pătrunderea în esența poeticii unui anumit autor, în acest moment Dostoievski), iar Viharova urmărește o împletire a teatrului antropologic cu cel al mișcării (de pildă, programul de cercetare *Tradiții și obiceiuri*, început cu ani în urmă și care continuă și astăzi).

Dorința, multă vreme tăinuită, de asumare a textului dramatic, aspirația regizorilor bulgari către retrăirea personală, proprie unui adevărat *homo ludens* liber, îi determină pe unii dintre ei să se îndepărteze, într-o oarecare măsură, de teatrul psihologic, în sensul lui Stanislavski, teatru cu vechi tradiții în Bulgaria, sporindu-le în același timp interesul față de conceptele lui Vahtangov sau

Meyerhold. Pentru Alexandr Morfov și Stefan Moskov, bunăoară, textul nu reprezintă decât unul dintre mijloacele de expresie ale teatrului, sursa unei multitudini de improvizații și de interpretări, un colaj de citate la originea căruia se află și actorii înșiși. Spectacolele lor propun un joc teatral spectacular, o satiră socială, o ironie – *Furtuna* (Shakespeare), *Azilul de noapte* (Gorki), *Decameronul sau Sânge și pasiune* (Boccaccio), în regia lui Al. Morfov; *Comedia slugilor*, după *Slugă la doi stăpâni* (Goldoni), *Dom Juan* (Molière) și *Don Quijote* (Cervantes), *Maestrul și Margareta* (Bulgakov), *Fantasme* (adaptare liberă după basmul lui E.T.A.Hoffmann *Micuțul Zaches numit Cinabru*), regizor Stefan Moskov. Printre adepții acestei interpretări libere a dramaturgiei clasice am putea-o cita, de asemenea, pe Lilia Abadjieva. Montările sale din Shakespeare, de exemplu (între care viitoarea premieră a lui *Othello*), nu au în distribuție decât actori, respectând întocmai modelul spectacolelor din epoca Renașterii cu piesele clasicului englez, spectacole în care nu apar femei.

Alegerea pieselor clasice/ contemporane și analiza lor socială din perspectiva prezentului, aprofundarea sensului filosofic al piesei/ personajelor respective, încrederea în autor caracterizează și travaliul unui alt grup de regizori bulgari. Leon Daniel, unul dintre cei mai vârstnici, dar încă activi reprezentanți ai breslei, este un nume emblematic pentru acest tip de teatru (ultimul spectacol: *Vizita bătrânei doamne* de Dürrenmatt). Un demers asemănător, purtând în mod evident amprenta manifestărilor individuale a noilor orientări, îl descopăr atât în opera unor regizori precum Krikor Azarian (un interes pronunțat pentru marginalizații oricărui sistem, pentru destinul balcanic, o măiastră împletire a tragicului cu comicul), Krasimir Spasov (profunzime analitică, preferință marcată pentru teatrul literar), Nikolai Lambrev (studierea crizei traversate de individ în lupta sa cu dependența de mecanismele sociale, omul văzut ca ființă solitară în fragilitatea propriei imperfecțiuni și în mijlocul realității înconjurătoare, inutilitatea socială a mesajului regizoral), Plamen Markov (autenticitate realistă, atitudine civică), cât și în opera mai tinerilor Galin Stoev (abilă îmbinare a psihologiei cu improvizația și cu distanțarea, a tradiției cu viziuni actuale) și Iavor Gardev (spectacole intelectuale cu puternice accente sociale, cum este ultimul: *Marat/ Sade* de Peter Weiss).

Diversele demersuri menționate mai sus conturează imaginea unui teatru generator de autori (și de spectacole) ce dau dovadă de o înțelegere inedită și actuală a lumii. Autori avizați și inventivi. Totodată receptivi, dispuși să absoarbă bogăția culturală a lumii, bogăție căreia nu șovăie să-i adauge individualitatea lor pregnantă. Nu întâmplător, teatrul bulgar este definit ca un teatru de regizori. Un teatru populat de regizori-personalități (dar și de puternice individualități actoricești), stăpâni absoluți ai sensurilor spectacolelor pe care le creează. Demersul lor artistic postmodernist e pus în slujba aspirației către mesaje actuale, sociale, specifice societății bulgare sau cu valoare universală, în orice caz, însă, adresate cu precădere publicului contemporan. Căci, așa cum scria Brecht în *Mic organon pentru teatru*: „Teatrul trebuie să intervină în favoarea intereselor timpului său".

Evocând noțiunea de postmodernism, n-aș putea trece sub tăcere faptul că timpul nostru, care este, de altfel, timpul european/ mondial contemporan, nu se

dovedește încă în stare să producă un nou și puternic model dramatic de tipul Ibsen, Cehov, Beckett. Ne-am dat într-o bună zi seama că trăim într-o lume postmodernistă moștenitoare a numeroase tradiții, în care frânturi de „Cehov" pot fi liniștit combinate cu frânturi de „Shakespeare" și tot așa. Piese contemporane ca *Psihoză 4:48* de Sarah Kane, sau *Arcadia*, de Tom Stoppard, ne trimit la Eugen Ionescu, la „fluxul conștiinței", la „romantism", la „Epoca Luminilor" etc. În același timp, o piesă bulgărească, precum *Colonelul-pasăre*, a lui Hristo Boicev, atrage atenția lumii teatrale londoneze prin povestea ei „exotică" despre visele, despre aspirațiile bulgarilor/ oamenilor din Balcani către un nou mod de viață. Spectacolele bulgarilor Morfov și Moskov – exemple tipice de teatru postmodernist – stârnesc tot mai mult interesul autorilor și al publicului în Germania, Franța, Rusia. Atelierul teatral „Sfumato" e frecvent invitat la Festivalul de teatru de la Avignon. Piesele clasicilor bulgari Yordan Radicikov și Stanislav Stratiev sunt traduse/ puse în scenă în mai bine de treizeci de țări. Așadar, traversând cu întârziere modernismul teatrului european din secolul al XX-lea, teatrul bulgar se înscrie, paralel, într-un context sociocultural european postmodernist.

Un alt aspect îl constituie faptul că, în ultimii ani, au apărut prea puține piese bulgărești originale, surprinzătoare ca demers. Explicația trebuie căutată, poate, în dificila perioadă de schimbări, cu efecte resimțite încă de Bulgaria. Dramaturgii noștri, ca toți bulgarii de altfel, sunt parte din aceste schimbări. Îi este foarte greu unui om să se depărteze și să analizeze cu sânge rece incendiul izbucnit în propria sa casă, nu-i așa? Iată de ce regizorii bulgari se află în situația de a trebui să descopere noi autori străini pentru a-i prezenta pe scenă: Jasmine Reza, Martin Macdonagh, Eric-Emmanuel Schmitt și alții. Revista *Panorama* a publicat traducerile mai multor piese contemporane, de autori englezi, francezi și germani. Printre montările cele mai reușite merită citate *Arcadia* de Tom Stoppard, *Arheologia visului*, după *Visul* de Ivan Viripaev – regizor Galin Stoev; *Chip de foc*, de Marius von Mayenburg, *Hotelul celor două lumi* de Eric-Emmanuel Schmitt – regizor Nikolai Lambrev; *Și omul a devenit o ființă vie* de David Hare – regizor Margarita Mladenova; *Puful* de Martin Macdonagh – regizor Iavor Gardev etc.

Țin foarte mult să adaug la această listă două titluri bulgărești clasice, cu care s-a deschis actuala stagiune teatrală la Teatrul Național Bulgar (care aniversează anul acesta o sută de ani de existență!): *Lazaritza* de Iordan Radicikov, în regia lui Krikor Azarian, și *Hașové* de Ivan Vazov, în regia lui Alexandr Morfov. Pe scena acestui teatru au strălucit de-a lungul anilor actorii cei mai talentați ai Bulgariei. Primele sale două generații de actori au absolvit școli de teatru din Rusia, Germania, Austria, Franța, de unde au adus zestrea acestora de experiență și de cunoștințe, dăruindu-o scenei bulgărești.

Astăzi, teatrul bulgar rămâne la fel de competent, de dornic de cunoaștere, un teatru deschis dialogului cu tezaurul teatral mondial. Preocupările variate ale regizorilor bulgari fac din el un teatru al visurilor, al năzuințelor și al așteptărilor individuale. Un teatru liber!

Traduceri din limba franceză: *Delia VOICU*

MEDEEA LA NOI ȘI ÎN LUME

Oana BORȘ

Lumi răsturnate

Fascinația regizorului Mihai Măniuțiu pentru verbul lumii antice este consecventă. O lume densă, amestec de mituri, dogme, de subtilități reflexive. De altfel, și interogația asupra omului pe care o aduce tragedia greacă este consecința unei atitudini de viață generată de convingerea că universul este o țesătură de prefaceri individuale. Pentru greci, divinitatea nu creează lumea, ci doar îi dă putința de a se ordona prin mișcarea ce-i imprimă. Eroii, problematici în tragedii, nicidecum modele, sunt esențializări ale datelor general-umane, în nuditatea lor. De aici, forța acestor personaje, dată de concentrarea și analiza unei singure laturi a complexității umane. Pe când orice scriere, ce urmează anului christic, în lumea occidentală, va purta pecetea *kenosis*-ului, atitudine ce schimbă fundamental viziunea despre om prin recunoașterea condiției umane ambivalente.

Dincolo de universul ideatic atât de special care lasă libertate de interpretare, structura pieselor antice, ce pleacă de la particular către general, pare cea mai adecvată teatrului de semnificație, de simbol, chiar ritualic precum cel pe care-l face Mihai Măniuțiu.

În Panteonul eroilor greci, Medeea este tragedia instinctului ucigaș. Așa se transmite prin mit, așa o înfățișează Euripide, pentru a rămâne, și mai departe, în literatură, prototipul pruncuciderii drept răzbunare, indiferent de variațiile stilistice și conotațiile date de anticii Ovidius, Seneca sau de creștinii Corneille, Jean Anouilh, Heiner Müller etc. În ultimii ani, însă, analiza autoarei germane Christa Wolf în *Medeea.Glasuri* a reușit să provoace controverse. Căci ea impune o imagine cu totul diferită: o ființă superioară, o vizionară nerecunoscută. Reinterpretează faptele consacrate de mit, dându-le o direcție cu totul pozitivă, schițând portretul unei eroine tragice sacrificată, în fapt, de incapacitatea omenească de înțelegere.

Mihai Măniuțiu se apropie foarte mult (în spectacolul său de pe scena Teatrului „Támási Aron" din Sf. Gheorghe) de această atitudine față de personaj. Pentru regizor, lumile sunt răsturnate. Medeea este depozitara unor adevăruri, unei atitudini pe care Corintul este incapabil de a o percepe. Căci nu mai este acel spațiu fericit al civilizației elene, ci unul ale cărei percepții sunt bulversate de prezențele bachice. Viciul anulează raportul real cu faptele, umanitatea este dusă către periferic, către gregar, către instincte primare. Actul lui Iason de a renunța la Medeea are aceeași motivație: licoarea magică. Numai Creon este lucid și pare că-i e ușor a conduce o astfel de lume. Iar o lume, ce are cruzimea de a trece peste sufletul unei soții și al unei mame, de a-i cere să înțeleagă adulterul și să-și părăsească senină copii, este o societate cu instinctele fundamentale atrofiate. De altfel, nu este pentru prima dată când regizorul demască în spectacolele sale, în aparența unei societății ajunse la apogeu, iminenta apariție sau chiar existența decadenței ce distorsionează capacitatea de a vedea adevărul sau de a reacționa. (În spectacolul cu *Perșii*, găsim o parabolă a societății americane, o Americă-stat dominatoare în lume, invincibilă și fără fisură, dar care și-a pierdut naturaleța și

BICDKEI Zsuzsanna, PÁLFFY Tibor şi copiii ILYÉS Ágota, DÉNES Dániel.

vitalitatea ca naţie; în *Electra* sa ni se înfăţişează o lume care, sub puterea terorii, devine handicapată prin anihilarea oricărei putinţe de acţiune). Medeea este, în acest context, purtătoarea unei noi religii. În textul iniţial, preluat de altfel din mit, Colhida, locul de unde Medeea vine, este barbar, exotic şi arhaic, este situat pe un nivel inferior. Corintul este însă lumea civilizată. Numai că, paradoxal, această lume epuizată este cea care are nevoie de o nouă religie. De aceea, pentru regizor, Medeea se situează pe altă treaptă de înţelegere. Şi astfel, cheia spectacolului este complet alta decât cea consacrată de piesă. Medeea îşi ucide copii numai pentru ochii care nu pot vedea altceva, de fapt, îi ia cu ea în drumul iniţiatic pe care urmează să-l parcurgă, lăsând în loc păpuşile-mascote, neînsufleţite de nimic. Cei care nu au putinţa de a înţelege, nu vor avea putinţa de a vedea. Revelaţia e o dezvăluire înspre om şi trebuie să fie accesibilă conştiinţei acestuia. Numai că adevărul prin revelaţie presupune o angajare a omului total. Aceasta ar fi treapta pe care s-ar situa gândul regizorului legat de existenţa Medeei. De aici, atitudinea ei ezoterică. Comunicarea cu cei din jur este imposibilă, dincolo de impedimentul real al altei limbi. Ca o adevărată preoteasă are nevoie de intermediari. Cele două doici fac legătura dintre lumi, ele rostind cea mai mare parte din vorbele pe care autorul le atribuise Medeei. Astfel că, prezenţa ei, prin eliminarea logosului şi prin alegerea protagonistei (Bicdkei Zsuzsanna), de o accentuată expresivitate, dar, în acelaşi timp fragilitate, dă extrem de multă forţă personajului. Singura comunicare directă este cu Iason. De altfel, mai ales lui îi adresează vorbele pe care regizorul i le lasă, este singurul pe care nu-l respinge de la început, singurul în faţa căruia se pleacă, pentru că motivaţia faptelor sale este dată de iubire. Înghesuită într-un scaun, pare doborâtă de forţa vorbelor lui Iason, pentru ca, apoi, să redevină Medeea, preoteasa, cea care va pleca

luându-şi copiii de mână pe un drum cunoscut numai de ea. Momentul de încărcătură maximă, gândul hotărâtor al pedepsei îl va scrie pe perete. Sensul rostirii capătă o altă adâncime, o dată cu fixarea în formă, căci exprimă evidenţa drumului fără întoarcere. Chiar dacă preotesele vor încerca să şteargă cuvântul, urmele rămân. Totul a fost scris.

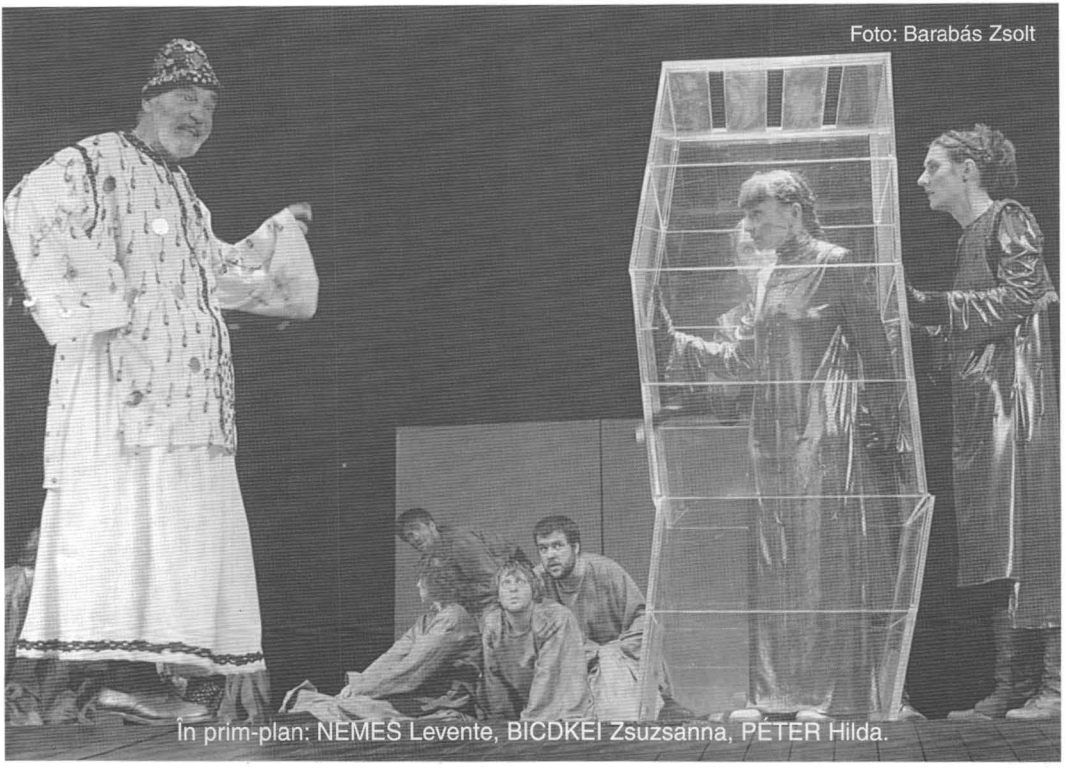
Această atmosferă este creată şi de simbioza sunetului (inserţii muzicale şamanice) cu gestul adecvat (coregrafia Vava Ştefănescu). Pe acest fond, regizorul creează în cheia sa favorită, folosind elemente-simbol, cu rol anticipativ. În foaier, într-un sicriu vertical de sticlă sunt închişi Medeea şi Iason. Aşa va fi închisă Medeea când Creon o condamnă la deportare. Călătoria ei este anticipată de geamantanul pe care îl târâie dintr-un colţ într-altul al scenei, aşa cum moartea ce o va lăsa în urmă este anunţată de apariţia ei, la începutul spectacolului, din groapă. Viitorul ei este căsătoria cu Egeu, căsătorie anunţată în spectacol, chiar dacă nu sugerată şi de text, prin momentul de iubire dintre cei doi. Însă scena cea mai puternică în ceea ce priveşte încărcătura semnificantă şi anticipativă, prin folosirea simbolului dublu, este cea în care Medeea îşi anunţă hotărârea implacabilă, prin cuvânt scris. Pe lângă sensul „rostirii", culoarea roşie a literelor şi apoi urmele rămase pe perete, cu tot efortul doicilor de a le şterge, arată că nu există cale de întoarcere. Crima se va înfăptui.

Teatrul „Tamási Áron", Sf. Gheorghe – Medeea **de Euripide. Regia: Mihai Măniuţiu. Decor: Cristian Rusu. Costumele: Iuliana Vârasan. Coregrafia: Vava Ştefănescu. Cu: Bicdkei Zsuzsanna, Kicsid Gizella, Péter Hilda, Pálffy Tibor, Nemes Levente, Szabó Tibor, Váta Loránd, Ilyés Ágota, Dénes Dániel, Diószegi Attila, Fazakas Misi, Fekete Mária, Kocsár József, Márton Lóránt, Mátray László, Nagy Alfréd. Data premierei: 4 februarie 2005.**

Scenă din spectacol.

Foto: Barabás Zsolt

PÉTER Hilda, KICSID Gizella, BICDKEI Zsuzsanna.



În prim-plan: NEMES Levente, BICDKEI Zsuzsanna, PÉTER Hilda.

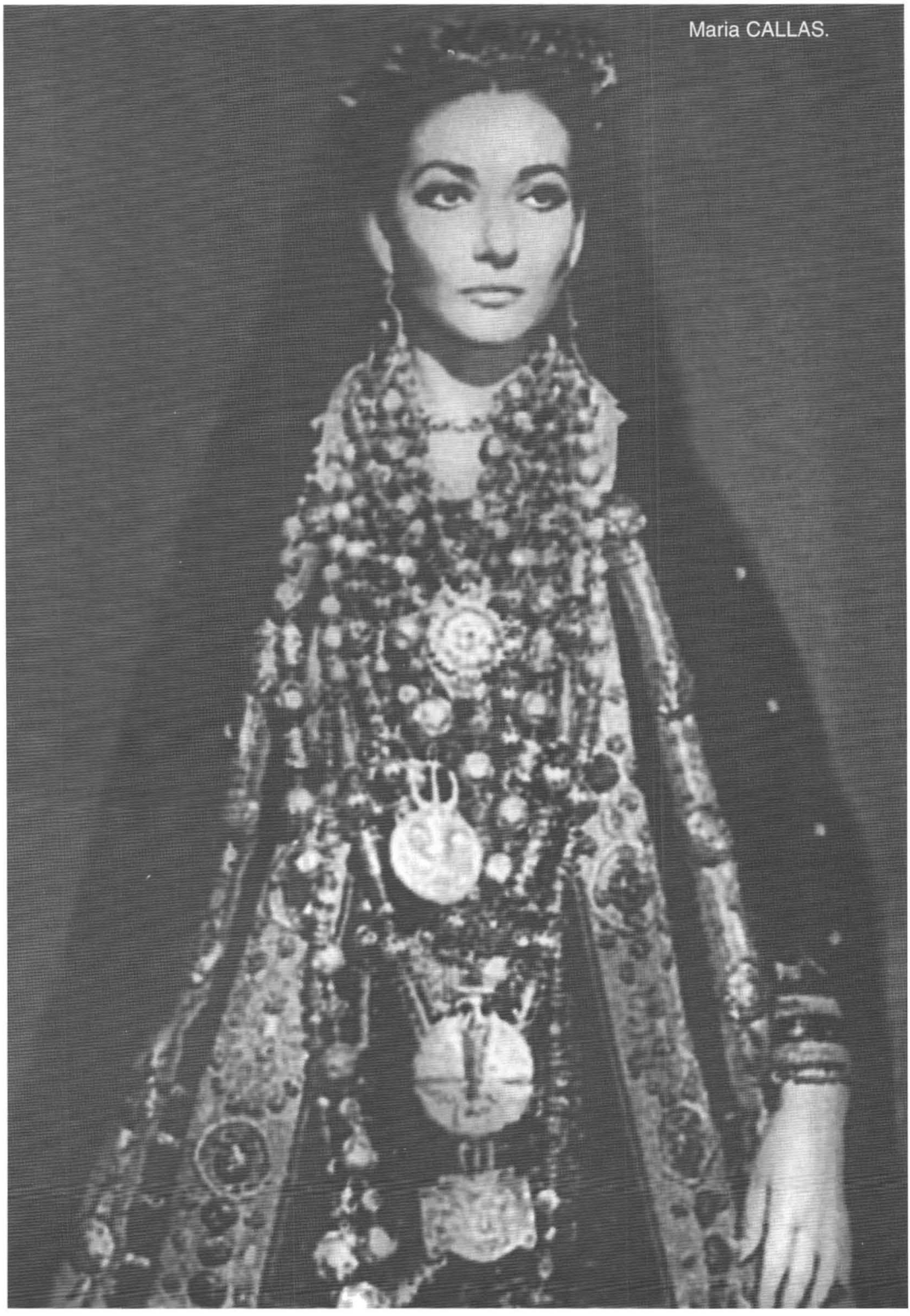
Medeea revizuită

Comentând *Întoarcerea tragicului*, în celebra carte a lui Jean-Marie Domenach, apărută la Éditions du Seuil, în 1967, George Banu ajungea la concluzia că „supraviețuirea tragicului nu echivalează cu aceea a tragediei." Ba mai mult, „ele se despart astăzi": „consumat de lupta cu tragicul, omul modern refuză tragedia". Aceasta „se sfârșește ca o zeiță nepământeană, deși tragicul s-a extins, pojar al conștiinței actuale, în istorie și politică"... Astăzi, la începutul unui nou mileniu, nu ne rămâne decât să constatăm că, de la rubrica de evenimente externe până la cea de fapte diverse, *tragicul* este invocat tot mai des. Și totuși, după cum reiese din dosarul prezentat într-un număr recent al revistei *Théâtres*, departe de a capitula, tragedia antică revine în actualitate. Tot mai mulți dramaturgi și regizori contemporani par tentați de revizitarea miturilor care le permit să interogheze enigma tragicului și, prin aceasta, enigma propriei epoci.

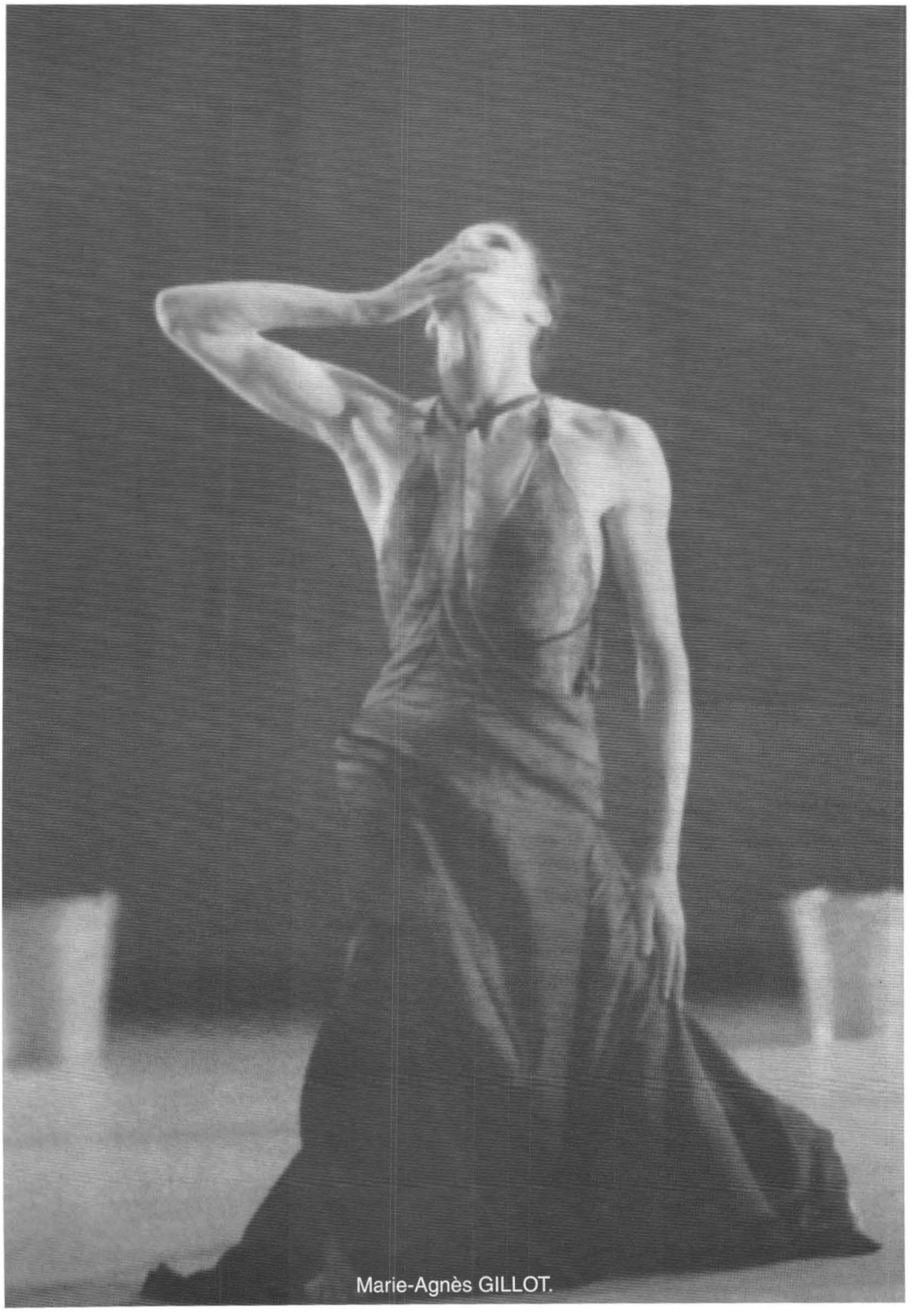
Spre deosebire de generația unui Brecht, Vilar sau Vitez, care făceau din *Antigona* și *Electra* figuri ale unui virulent discurs politic, Istoria este marea absentă de pe scena contemporană. Pentru că tragedia antică este înțeleasă deja ca o transpunere în mitic a unor evenimente istorice, ni se propun acum noi expresii ale miturilor mai degrabă decât reinterpretări ale lor. Pentru Laurent Gaudé, de pildă, care semnează o *Medée Kali* (montată de Jean-Louis Martinelli și Philippe Calvario cu actori africani), miturile și istoria sunt două teritorii diferite. El revendică o utilizare fragmentară, eliberată de orice exigență istorică sau psihologică, a materialului mitic. Acesta reprezintă pentru el un spațiu de libertate în care se dezvoltă energia contrariilor și a ambiguităților fundamentale. La fel, spectacolul *Medeea–Material–Müller* al lui Anatoli Vassiliev, se sprijină pe sintaxa lui Heiner Müller doar pentru a se concentra asupra jocului, corpului și vocii, acolo unde dramaturgul german punea în discuție tragedia și comunismul descriind ordinea lumii bulversată de expediția Argonauților. Sensul diferit descoperit cu fiecare nouă creație, „viziunea" relativă a fiecărui creator dizolvă ideea unei semnificații eterne a tragicului.

Faptul că *Medeea* (mai ales în versiunea lui Euripide) este atât de des reluată pe scenele lumii dovedește, în plus, că modernitatea noastră nu mai poate evita confruntarea cu primitivul, cu furia arhaică și cu monstruozitatea. Departe de a strivi omul, *mașina infernală* îl provoacă. Astfel, tragedia țintește în inima ritualurilor, a crimelor sau tentativelor de omor intrafamilial, a războaielor, a diferenței, a excluderii... a vieții. În continuare, prezentăm succint câteva dintre versiunile de referință pe care le-a suscitat mitul Medeei în teatrul, dansul și filmul contemporan.

Visioni della Medea este titlul original al somptuoasei coproducții franco-italiano-germane semnate de Pier Paolo Pasolini (1969). Preoteasa anarhică „în priză directă cu misterul existenței" este, aici, în primul și unicul său rol în cinema, Maria Callas, cea care o interpretase, deja, pe Medeea din opera lui Luigi Cherubini, în 1952. Personajul simbolizează aici șocul culturilor: episoade mitologice, precum ritualul sacrificiilor umane sau moartea



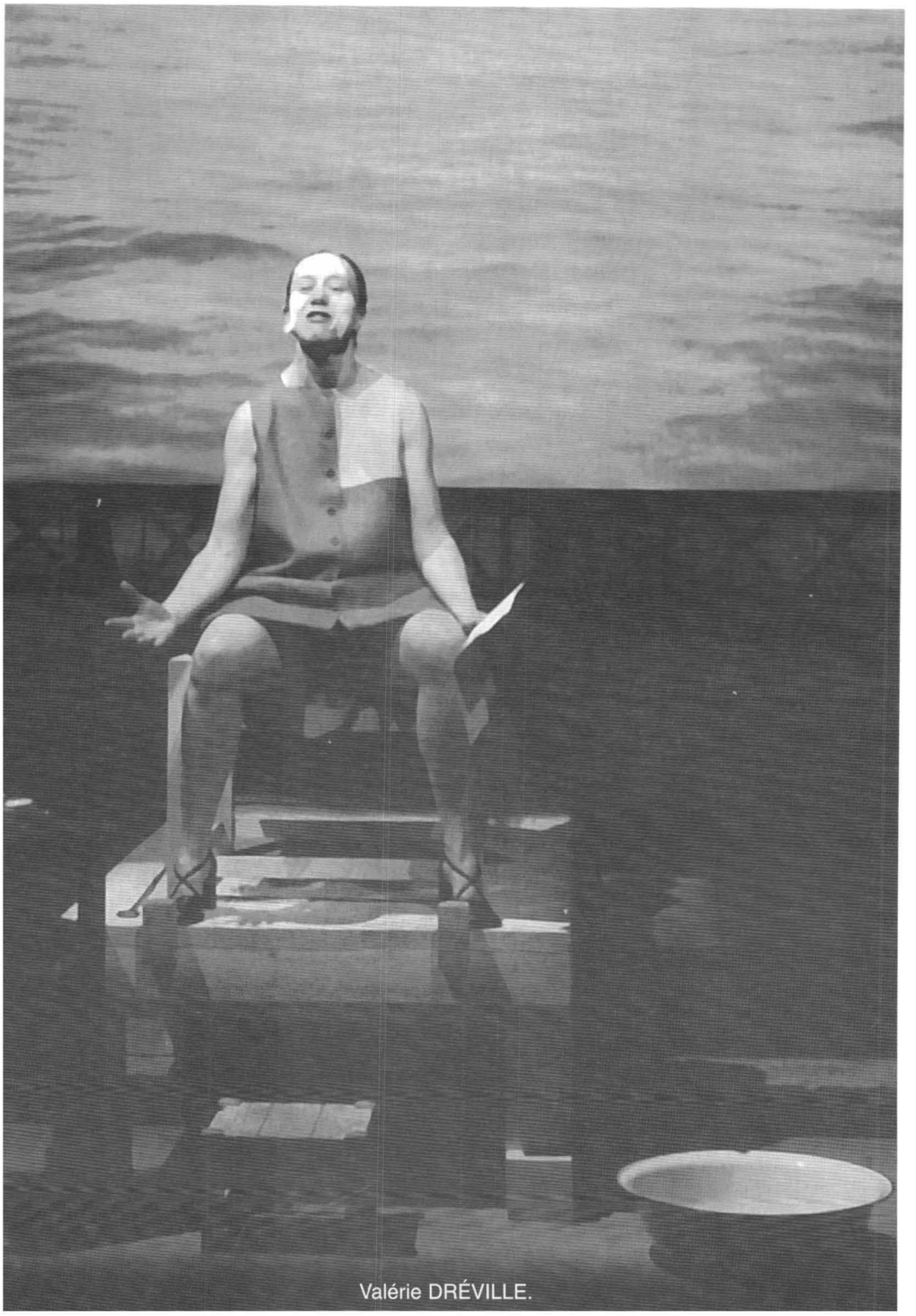
Maria CALLAS.



Marie-Agnès GILLOT.

lui Apsyrtos, fratele Medeei, sunt „reconstituite" în decorurile magnifice din Tunisia, Siria și Pisa. *Medeea* este, pentru Pasolini, istoria unei duble trădări: a Medeei față de ai săi și a lui Iason față de Medeea, dar este, în același timp, și o poveste despre pierderea credinței, din moment ce, părăsind Colhida, Medeea își abandonează religia și propria viziune despre viață.

La ediția din 2002 a Festivalului de la Avignon, a făcut senzație *Medeea* lui Euripide, cu Isabelle Huppert în rolul titular. Regizorul Jacques Lassalle, care montase, cu cinci ani în urmă, *Andromaca* aceluiași autor, a comandat și de această dată o traducere nouă, modernă, aproape trivială. A juca o asemenea piesă sub cerul liber, în Curtea de onoare a Papilor, „poate părea un paradox. Cum să fii intim într-un spațiu care reclamă marele teatru al Cosmosului și comuniunea lirică?", se întreabă regizorul. Soluția o oferă decorul lui Rudy Sabounghi: o vastă întindere de ape și un ponton de lemn, mărginite de un tumulus pe care se distinge intrarea grotei din care își face apariția, cu un strigăt, Medeea. „De o parte fluviul, o casă între nisipuri. De cealaltă, palatul și debarcaderul palatului. Spectacolul va fi punctat de traversarea apelor, marcat de reiterarea lor. Palatul și cetatea sunt cele care merg în întâmpinarea Străinei. Nu invers. Iar Medeea descoperă în acest lucru o satisfacție violentă. Ceea ce contează nu este ce anume se va întâmpla, căci tragedia este deja jucată, de la primele cuvinte ale Medeei, ci ce anume este de înțeles aici? Cum poate fi gestionată seria crimelor? Cum o vedeau contemporanii pe Medeea? Ca pe o victimă? Ca pe un monstru? Dar noi?" Pentru Jacques Lassalle, „piesa oferă ocazia de a pune sub semnul întrebării un anumit raport al bărbaților cu femeia și cu feminitatea, astăzi", întrucât, observă el, Medeea trebuie să facă față formelor de lașitate masculină întruchipate de Creon, Egeu, Iason. Pe de altă parte, Lassalle se inspiră din comportamentul post-factum al ucigașilor: „Ei găzduiesc înlăuntrul lor diavolul, străinul, adversarul; Medeea interoghează prezența acestei dualități, *adversarul* din noi." Isabelle Huppert i se pare interpreta ideală, deoarece „exprimă, încă de la primul ei film, această dualitate, această opacitate, această incandescență a grîului". O imagine deja cunoscută: în rochia ei albă, Isabelle Huppert apare ca o fantomă, cu atât mai neliniștitoare cu cât pare mai fragilă. „Simpatia noastră crește în același timp cu conștiința monstruozității sale", precizează regizorul. Drama brugheză nu este departe. Pentru actriță, „întrebarea este: cum poți purta monstrul în tine? Euripide a creat o figură care le devansează pe cele ale epocii sale: Medeea este în același timp înlăuntrul dramei și la distanță de ea. Trăiește un lucru care ține de ordinea tragediei, adică un fapt anunțat care o depășește, și totodată, îl comentează... Emoția nu este singura coloană vertebrală a personajului. Există, de asemenea, incredibila ei capacitate de analiză pe care îmi place din ce în ce mai mult să o exprim". Isabelle Huppert confirmă totuși abordarea psihologizantă a mitului. Ea își propune să creeze o figură „recognoscibilă" fiecăruia dintre noi: „Medeea nu se iubește decât pe sine... Iason nu este iubirea vieții sale, ci eroarea vieții sale. Și dacă a putut fi vorba de un amor nebun între ei, a fost la fel ca oricare altul: de fapt, prin celălalt nu te iubești decât pe tine însuți."



Valérie DRÉVILLE.

La Opera din Paris a avut loc, în noiembrie 2004, premiera baletului *Visul Medeei,* creat de renumitul coregraf Angelin Preljocaj, care conduce și Centrul Național de specialitate din Aix-en-Provence. „Corpul, loc privilegiat al fantasmei, conține în el însuși toate semnele", obișnuiește să afirme coregraful. De data aceasta, corpul femeii se află în atenția sa. Medeea îl inspiră, dar nu eroina antică, ci acele Medee care furnizează „faptele diverse ale zilei". Sacrilegiul personajului nu poate fi înțeles decât dacă vedem în el o voință teribilă de a se sustrage umanității. Găleți cu sânge umplu scena Palatului Garnier în acest spectacol creat pentru „un pursânge și o figură reală de femeie". În rolul titular, Marie-Agnès Gillot este „sublimă și monstruoasă", în opinia criticilor. Dansatoarea explică demersul coregrafului: „Tocmai mi-am omorât copiii. Angelin mi-a spus să mă întorc și să contemplu totul ca pe un vis. Pentru el, mișcarea poate transmite totul, pașii și frazele creează dezvoltarea dramatică, de la furia telurică la rătăcirea și năuceala personajului".

Medeea-Material de Heiner Müller, în regia lui Anatoli Vassiliev, este prezentată în această primăvară la Théâtre des Amandiers din Nanterre. Heiner Müller convoacă o Medeea solitară în căutarea sinelui, a propriei identități. De la întâlnirea cu Anatoli Vassiliev, actrița Valérie Dréville nu a încetat să lucreze cu regizorul rus. Maestrul și eleva se regăsesc în jurul Medeei, femeia trădată, mama infanticidă. Imobilă, așezată pe un scaun, actrița fumează o țigară pe care o lasă, apoi, să se stingă. Medeea nu întârzie să pună stăpânire pe ea. Pe un ecran video, defilează imaginile mării, legănând în flux și reflux ritualul implacabil pe care îl îndeplinește „Barbara". Pentru că l-a iubit pe Iason, pentru că l-a ajutat să găsească Lâna de aur, pentru că l-a urmat în Grecia, îi stă acum alături, singură și străină. Dar el a trădat-o. Cu ajutorul cuvintelor, Medeea pune în practică ritualul magic care îi va permite să uite că și-a sacrificat poporul și țara pentru o dragoste moartă. Îl va uita pe Iason, distrugând ceea ce îl leagă de ea, inclusiv copiii. În spectacolul lui Vassiliev, vedem o femeie care se dezbracă de trecutul său, care își despoaie corpul și sufletul pentru a-și recâștiga inocența. Și care, în mod dureros, se naște pe ea însăși. Aici este vorba despre o resurecție.

Despre actualitatea personajului vorbește și Selim Rauer, regizorul și dramaturgul elvețian de limbă germană citat de revista *Théâtres*. Acesta intenționează să monteze *Medeea* lui Euripide, în care vede o „imagine extraordinar de modernă a femeii. Medeea renunță la maternitate și pune capăt descendenței sale printr-un act terorist. Acest personaj marchează umanizarea tragediei: o figură psihologică înlocuiește caracterul fatalității. Medeea este o străină, la fel și Iason; amândoi sunt tolerați ca străini pe pământurile lui Creon. Medeea lui Euripide abordează, în același timp, problema *străinului* și pe cea a actului terorist. O scriitură concretă, concisă și clară, sintetică, apelând la confruntări și situații directe, face catastrofa să pară inevitabilă".

Grupaj realizat de Andreea DUMITRU

Ei... marii actori

Doina MODOLA

Victor Rebengiuc

Victor Rebengiuc e un mare artist. L-a creat Dumnezeu într-un moment de binecuvântată inspirație, din har, generozitate și lumină. I-a dat cu mărinimie frumusețe în suflet, în cuget și în trup. O prospețime și o disponibilitate omenească uimitoare. Pe chipul său de om robust, temeinic, licărește dintr-odată un zâmbet cald, ghiduș și bun. Înțelegerea, atenția, compasiunea. Gentil întotdeauna, prevenitor, deschis, are o uimitoare simplitate. Ea nu e însă modestia comportamentului, ci armonia adâncă a împlinirii și taina ei, smerenia. Un mare artist poartă liniștea dăruirii, a misiunii împlinite. În căutarea ipostazierilor nenumărate, a scos la iveală toată zgura și a transformat-o în materie stelară. Exercitiul magic al metamorfozei l-a scăpat de orice ispită transformistă în spectacolul cotidian . Victor Rebengiuc nu e „în reprezentație" pentru nimeni. E ca un arbore bogat, voinic, puternic, în jurul căruia toate rodesc îmbelșugat. Și te îmbie să fii tu însuți mai bun, mai drept, mai adevărat.

L-am văzut prima oară în turneu pe scena Naționalului clujean în *Cum vă place*, alături de Clody Bertola și Liviu Ciulei. Acel spectacol al lui Ciulei care a deschis epoca marilor izbânzi, a evenimentelor scenice de răsunet european și seria marilor creatori în arta spectacolului. Cât era de tânăr, de zvelt și de năuc Orlando, prin pădurea vrăjită! Și cum îmi mai ticăia inima în ritmul psalmodierilor shakespeareene, când Rosalinda își cânta iubirea. Junele-prim al deceniului al șaselea pășea în deceniul al șaptelea, intrând în zodia marilor creații, o dată cu vremea cea mai înaltă a teatrului românesc. Decenii de-a rândul, destinul său actoricesc s-a împletit cu faima marilor spectacole ale lui Liviu Ciulei, Lucian Pintilie, Radu Penciulescu, Vlad Mugur, Cătălina Buzoianu, Andrei Șerban, Silviu Purcărete, Alexandru Darie, Alexandru Dabija, Moni Ghelerter, Alexa Visarion, Dragoș Galgoțiu. Fiecare dintre acestea s-a creat și prin el. Artistul s-a desăvârșit prin ele. Esența puterii sale de metamorfoză s-a rafinat și s-a distilat. Biografia sa artistică se confundă cu istoria de faimă internațională a Teatrului Bulandra, ce face parte din Uniunea Teatrelor Europene.

Vi-l amintiți pe obedientul, disciplinatul ofițer Bologa din ecarnizarea *Pădurea spânzuraților,* prins în menghina timpului, obligat, cu prețul vieții, să aleagă? Filmul românesc îi datorează lui Victor Rebengiuc o seamă de prim-planuri memorabile, în marile sale realizări: *Pădurea spânzuraților*, regia Liviu Ciulei (Premiu la Cannes, 1965), *Tănase Scatiu,* regia Dan Pița, *De ce bat clopotele, Mitică?,* regia Lucian Pintilie, *Morometii*, regia Stere Gulea (Premii la Festivalurile de la San Remo, Italia și Santarem, Portugalia), *Faleze de nisip*, regia Dan Pița, *Balanța*, regia Lucian Pintilie, *Niki Ardelean, colonel în rezervă,* regia Lucian Pintilie, *Un pachet de cafea și un cartuș de Kent*, regia Cristi Puiu etc. Le-a împrumutat statura sa de neuitat. Și puterea de a-și însufleți eroii dinlăuntru, cu patimi, firesc și viață adevărată. Artistul a fost încununat cu numeroase premii în țară (între care de mai

multe ori Premiul UNITER) şi în străinătate, aducând lauri pentru teatrul şi filmul românesc.

Artist cu inepuizabilă paletă expresivă, Victor Rebengiuc are forţa de a descoperi şi înfăţişa binele, frumosul, adevărul. Chiar când personajele sale sunt răvăşite, dure, meschine, odioase, lucrătura actorului e curată, profundă, cinstită, netrucată. Viaţa răzbate în toată complexitatea ei. Raţiunea ascunsă a lucrurilor iese la iveală. O exemplară demnitate şi sănătate stă la temeiul creaţiilor sale.

Victor Rebengiuc nu are pic de vulgaritate, agresivitate, urâţenie. A traversat de aceea vârstele ca bradul: falnic, viguros, tânăr şi drept. Statura lui a dobândit ceva din voinicia neclintirii. A parcurs cu linişte vârstele eroilor, împrumutându-le făptura lui, profunzimea, forţa dramatică, linia netă. Comicul său nu e niciodată gros, ci întotdeauna vesel, plin de spirit, felurit, spontan, surprinzător, filigran. Expresie a bunului simţ, bucuriei, ghiduşiei. Şi prin aceasta atât de aparte, atrăgător, tămăduitor. Unic.

Andreea DUMITRU

Un om al muncii

M-am întrebat multă vreme *cum* voi scrie despre Victor Rebengiuc. Ştiam *ce* anume urma să afirm şi tocmai de aceea mi se părea dificil să-mi formulez gândurile nuanţat, nu tranşant, aşa cum suntem tentaţi să exprimăm ceea ce ţine de domeniul evidenţei. De altfel, pe Victor Rebengiuc este suficient să-l vezi jucând ca să-ţi îngheţe pe vârful limbii epitetele edulcorate, superlativele comune, excesele stilistice. Ultimele două spectacole în care l-am văzut, diferite sub atât de multe aspecte (de la regimul de producţie până la miza regizorală), m-au făcut să înţeleg de ce e aproape imposibil să scrii despre acest actor fără să pui la bătaie verbele şi puterea lor de a evoca o prezenţă copleşitoare. Victor Rebengiuc mi se pare a fi, în sensul cel mai neviciat al temenului, un *om al muncii*. El joacă fără rest. Nu păstrează pentru sine secretele personajelor sale, ceea ce nu înseamnă, defel, că le vâră în ochii spectatorilor. Făpturile de pe scenă, care îi seamănă fără să-l trădeze, ni se prezintă oneste şi vulnerabile, născute din spaime, dar mai ales din tenacitate şi disciplină. Aşa încât, pentru a explica definiţia, poate contrariantă, pe care am dat-o talentului, succesului, carierei sale, ar fi mai nimerit să ocolesc generalizările de circumstanţă şi să vorbesc, în schimb, despre două dintre creaţiile sale recente. *Alfred Doolittle* din ***Pygmalion*** de G.B. Shaw şi... *Victor Rebengiuc* din ***Top Dogs*** de Urs Widmer sunt personaje care dialoghează, în ciuda distanţei dintre Cluj şi Bucureşti, în ciuda diferenţei dintre scena unui teatru naţional şi podul în care s-a instalat recent Teatrul independent „Arca". Ele vorbesc despre mobilitatea acestui actor, despre adeziunea lui completă la propunerile curajoase, motivate, inspirate. Oricât de neverosimil ar părea dacă luăm în calcul şi diferenţa dintre clasicul G.B. Shaw şi ultracontemporanul Urs Wider, cele două personaje nu sunt câtuşi de puţin ireconciliabile. Dimpotrivă, complementaritatea lor oferă un spectacol fascinant în sine. În montarea lui Alexandru

Victor REBENGIUC în *Pygmalion* de G.B. Shaw.

Dabija, originalul moralist Alfred Doolittle pare un exemplar uman perfect adecvat vremurilor pe care le străbate şi situaţiilor în care îl aruncă întâmplarea. Vremuri şi situaţii a căror percutanţă în actualitate este aproape violent speculată de lectura regizorală. Nu doar costumele care indică metamorfoza gunoierului într-o „victimă a moralităţii burgheze" sunt din zilele noastre, ci şi jocul actorului vizează comportamente actuale. Oricât de mult ar detesta omul Victor Rebengiuc „sinceritatea" interesată a acestui exemplar uman recognoscibil nouă, trăitorilor în ţara lui Mitică, Giovanni&Co., actorul îmbracă speculaţiile lui Alfred Doolittle în cele mai neaşteptate nuanţe ale umilinţei şi ipocriziei. Se apropie cu empatie totală de acest ins „intimidat", „prins la strâmtoare", de fapt într-un concurs de împrejurări favorabil din care ştie că poate extrage suplimente de capital dacă le interpretează în mod contrar, pe coarda tragică: „nişte oameni mai fericiţi ca mine or să vie să-mi ia gunoiu'şi să le dau bacşiş. Şi eu o să-i privesc neputincios şi o să râvnesc la norocu' lor".

Într-un fel, un astfel de individ „intimidat" este şi ... *şomerul de lux* Victor Rebengiuc din spectacolul Theodorei Herghelegiu, chiar dacă el parcurge calea inversă pe scara socială. Şeful firmei de catering care lucrează pentru TAROM şi căruia „i se umple inima de mândrie când vede tricolorul aterizând pe pistă", simte la propriu cum i se clatină scaunul sub şezut. Ca şi în cazul altor funcţionari din vârful ierarhiei, reacomodarea la condiţia de simplu muritor presupune un travaliu lung, ilar şi dureros. Una dintre secvenţele cele mai reuşite ale spectacolului, de un comic năucitor, se intitulează „oniroterapia". Ce ascunde subconştientul acestui ins hipercorect, aparent atât de fad şi unidirecţionat în viaţă? Ei bine, confidenţele personajului Victor Rebengiuc ne aruncă parcă pe scena clujeană, în spectacolul lui Alexandru Dabija, acolo unde, în fundal, tronează un cuplu de primate groteşti. Proaspătul şi neconsolatul şomer are viziunea lumii ca uriaş parc zoologic, în care îşi rezervă locul de frunte, acela de gardian simiesc dominând femelele-gorilă şi inepuizabilele mormane de excremente.

În montarea bine articulată, deşi nu mai puţin ieşită din tipare a Theodorei Herghelegiu, ca şi pe scena clujeană, apariţia actorului se lasă aşteptată un timp şi se produce într-un moment de tensiune, fără nici un artificiu, însă. Un salut, gesturi de un firesc dezarmant şi, totuşi, cadrul se luminează, ba chiar şi reacţiile partenerilor de joc se intensifică. Fapt straniu, pentru că în montarea de la Arca se mizează pe lejeritatea aparentă. Pe de o parte, personajele poartă numele actorilor, pe de altă parte prezenţa atâtor vedete incontestabile într-un spaţiu aproape liliputan, nu are cum să nu fie inhibantă pentru spectatori. Rezultatul acestei tensiuni binare asigură o mare parte din succesul spectacolului. Fiecare gest al interpretului preferat, executat, de altfel, cu economie tocmai din raţiuni de proximitate, pare aşezat sub lupă. Or, în cazul lui Victor Rebengiuc, lupa aceasta este o sursă de delicii permanente. Un simplu exerciţiu de mers este investit cu infinite nuanţe, executat pe nenumărate registre. Actorul pare să simtă suflarea spectatorului în ceafă, chiar şi atunci când nu se află neapărat în centrul atenţiei. Jocul său se dovedeşte prismatic. În timp ce partenerii săi de joc îşi cântă fiecare „aria" onirică, personajul său nu încetează să şteargă vârtos cu o batistă linguroiul de care şi-a legat existenţa. Merită, însă, să contempli chiar minute în şir gestul repetitiv şi absurd al unui profesionist care ştie să facă rutina captivantă şi care are curajul de a primi în faţă, fie şi pe o scenă de teatru, cuvintele nemiloase făcute să doboare orice actor: „Aţi fost concediat, domnule Rebengiuc"!

Victor REBENGIUC în *Top Dogs* de Urs Widmer.

Victor REBENGIUC:

„Şi de-atunci, întruna, la Teatrul Bulandra"

Doina Modola: *Aţi ales teatrul sau el v-a ales?*

Victor Rebengiuc: Am ajuns actor în mod absolut întâmplător. Niciodată nu m-am gândit. Copil fiind, adolescent, nimeni din familia mea n-a avut o asemenea idee şi nici măcar legături cu teatrul. Mama mea a fost colegă de serviciu cu nişte studenţi la Conservatorul de Artă Dramatică: Matilda şi Costel Bărbulescu. Dar asta nu însemna nimic. Erau doar colegi de serviciu. Am aflat de la Costel Bărbulescu treaba asta, târziu. Spuneau: „Tu erai gâgâlicea aia mică" Da. Eu eram gâgâlicea mică. Nici nu văzusem teatru. Una sau două piese doar şi nu la un mare teatru din Bucureşti, ci la un teatru undeva pe str. Uranus. Locuiam în apropiere. Am fost luat de un copil mai mare de pe stradă, care avusese ideea să ne ducem la teatru. Am văzut două piesuţe, ceva. Erau nişte prostii.

D.M.: *Ce vârstă aveaţi?*

V.R.: 14, 15 ani. Eram la Şcoala medie electrotehnică, după reforma învăţământului din '48. Într-una din zile, unul dintre colegii mei mai mari, a venit la mine într-o pauză şi mi-a zis: „Haide, o să joci într-o piesă pe care o pun eu, aicea". Piesa se numea *Ce i s-a întâmplat Gherghinei?*. Eu urma să joc acolo un chiabur care voia s-o omoare pe eroină, colaborând cu doftoroaia satului. Am jucat acest rol. Mi-a plăcut. Am jucat de vreo două, trei ori. Şi la un moment dat, după vreo doi ani, un alt coleg îmi spune: „Eu sunt la un ateneu popular, undeva pe Şoseaua Viilor, în Bucureşti, la echipa de dansuri populare şi la teatru. Ăştia au nevoie de un chiabur. Nu vrei să vii să joci chiaburu'?" „Ba vin." Am dat un soi de audiţie în faţa instructorului care punea piesa în scenă... M-a pus să citesc. Şi, drept urmare, mi-a spus că o să joc rolul principal. Rolul principal se numea Hârbu, se ocupa cu leacuri. Era doftoroiul satului, care omora lumea din sat, în combinaţie cu chiaburul de acolo şi nu lăsau să intre în sat lumina adusă de medici, de medicina modernă. Piesa milita să se renunţe la medicina la care acuma ne întoarcem, medicina naturistă, făcută de doftoroi şi de vraci. Ei, după aceea, instructorul m-a purtat pe la diverse cămine culturale din Bucureşti, şi am jucat roluri multe şi mărunte...

D.M.: *Instructorul era actor?*

V.R.: Nu era actor. Era un fost dansator. Aşa erau ăştia. Actori rataţi sau oameni care au avut tangenţe cu arta spectacolului. Dar ei se străduiau. Şi era civilizat. Ei, am umblat cu el prin diferite atenee populare din Bucureşti şi am jucat roluri multe, dar nu m-am gândit că asta ar putea să devină profesie pentru mine.Era un fel de hobby, un mod de a-mi petrece timpul liber. În loc să mă duc pe maidan să joc fotbal, mergeam la ateneul popular, repetam, jucam. Chiar îmi plăcea. Meseria mea urma să fie totuşi aceea de electrotehnician. Eh, după asta, în anul IV, la şcoala asta electrotehnică, mi s-a cerut, ştiind că sunt artist la cămine culturale: „Hai, domnule, fă o piesă aicea, uite, terminaţi...." Am ales *Nea Nae învaţă carte*. Era povestea unui portar analfabet, din care cauză se creau zeci de confuzii şi situaţii comice. Văzându-mă, directorul şcolii mi-a spus: „Păi, tu ar trebui să dai examen la teatru, pentru că ai talent. Eşti bun." Atunci a fost prima oară când m-am gândit la treaba asta. Şi drept urmare, am dat examen. Am reuşit printre ultimii... Am nimerit la doamna Buzescu. Una dintre marile actriţe pe care le-a avut teatrul românesc. Mare.

Imensă. Şi spuneau chibiţii, care erau pe lângă examene – sunt fel de fel de chibiţi, studenţi mai mari cu un an, cu doi, cu trei, care vin şi îndrumă, protejează, susţin candidaţii – şi spuneau (jucam comedie): „ai nimerit la Aura Buzescu, te-ai nenorocit, aia nu acceptă comedie. Du-te şi spune să te mute, să treci la clasa paralelă", care era a lui Nicolae Bălţăţeanu, alt mare actor. Imens actor. Nu cunoşteam pe nimeni unde să mă duc, să spun, domnule, vreau să mă mut că nu-mi place Aura Buzescu. Nici nu ştiam cine e Aura Buzescu. N-o văzusem niciodată. Cum e, cine e, e o sperietoare... M-am dus la ea la clasă. E-adevărat, cum m-am suit pe scenă, am făcut ceva pe-acolo, să vadă ea.... „Cine te-a învăţat să faci asta? La revistă să te duci, la circ!" Domnule, m-am speriat atât de tare! După aceea am început să lucrez o scenuţă..., spuneam eu un dialog între Anul Nou şi un vameş american, care avea foarte multe întrebări de pus, fiind foarte bănuitor. Şi făceam şi eu ce mă învăţase instructorul ăla de la ateneul popular. Eram vedetă acolo, în cartier. Lumea mă ştia, mă cunoştea, mă iubea, mă aplauda. Aveam şi eu un soi de conştiinţă a valorii mele! Care a fost spulberată de doamna Aura Buzescu. Şi, domnule, când spuneam *Anul Nou* pe scenă, că aşa se numea scenuţa, mai bine era să se deschidă pământul, să mă înghită, decât să mă mai sui iar pe scenă şi să înceapă să strige la mine că nu sunt capabil de nimic, că trebuie să mă duc la revistă, că sunt prost, că nu ştiu ce. Şi a mers aşa o vreme. Pe urmă, ea s-a îmbolnăvit vreo lună de zile. Şi când s-a întors, a făcut un soi de vizionare a clasei, a momentelor pe care le aveam de lucrat, a scenuţelor, a scenetelor. Şi după ce-a văzut scena asta, *Anul Nou* – mă urcasem cu frică pe scenă –, zice: „Asta este foarte bine, a ieşit foarte bine!" Fusese o inspecţie în lipsa ei, nu ştiu cine venise, şi asistenta – care era Sorana Coroamă – nu o prezentase. A prezentat un exerciţiu cu toată clasa, atunci. Şi doamna Buzescu i-a spus: "De ce n-aţi prezentat asta, dragă, că asta e bine!" Şi de-atuncea, n-am mai avut probleme cu doamna Buzescu. Am fost favoritul ei, pot să spun cu mâna pe inimă şi fără să fiu lipsit de modestie. Spunea tot timpul: „Dragă, eu regret că nu pot să lucrez cu copiii talenaţi. Trebuie să lucrez cu ăia proşti." Pe vremea aceea, examenele erau eliminatorii în primii doi ani şi care cădea putea contesta. „Domnule, stai un pic, cu mine n-aţi lucrat. De asta n-am putut să dovedesc nimic, că nu s-a lucrat cu mine." Din cauza asta, Aura Buzescu lucra puţin cu noi, cei care eram mai buni, dar trebuia să piardă vremea cu ăia. Când am ajuns în anul al III-lea, s-a întâmplat comasarea, prin desfiinţarea Institutului de Cinematografie şi unirea lui cu Institutul de Teatru. Au venit şi studenţii de la Institutul de Teatru din Cluj, care s-a desfiinţat şi el. (Atunci s-a înfiinţat la Târgu-Mureş o secţie maghiară – abia în 1972 înfiinţându-se şi o secţie română). Pentru că au fost diferenţe de valoare între studenţii celor trei institute care s-au unificat şi anul al III-lea a devenit eliminatoriu, iar Aura Buzescu obligată să lucreze mai mult tot cu studenţii slabi!. Când am ajuns în anul al IV -lea, când ar fi putut să lucreze cu noi, a fost pensionată. Am studiat cu Beate Fredanov. După comasare, eram coleg cu George Constantin, cu Cozorici, cu Rauţchi, cu Silvia Popovici...

D.M.: *Faceţi parte, aşadar, din* Generaţia de Aur *a teatrului românesc.*

V.R.: Da, fac parte din generaţia care este denumită „de aur". Cu Albulescu, cu Sanda Toma, cu Rucăreanu, cu Amza Pellea, cu Draga Olteanu. Şi cu mulţi alţii. Colegi de an. Şi colegi de clasă, unii dintre ei, la doamna Buzescu, cu care am păstrat legătura. La absolvire, foarte mulţi dintre cei care terminam atunci am fost ceruţi de teatrele din Bucureşti. Eu eram solicitat la Naţional. Dar nu puteau să ne angajeze pentru că trebuia să ne facem stagiul în provincie. Pe vremea aceea, stagiul era numai de un an. În urma insistenţelor teatrelor din Bucureşti, ministerul

a acceptat să nu mai efectuăm anul de stagiu. Trebuia doar să acceptăm formal repartizarea şi simpla acceptare ne dădea dreptul să putem participa la concursurile pentru ocuparea locurilor vacante la teatre din Bucureşti. Eu am fost repartizat la Craiova. Atunci a plecat o echipă întreagă la Craiova, în frunte cu Vlad Mugur. Numai că eu am spus de la început, „domnule eu nu vreau să merg în echipă. Pe mine nu mă interesează munca de pionierat din provincie." Eu eram îndrăgostit. Obiectul dragostei mele era în Bucureşti...Nu voiam să stau la Craiova şi pentru că n-aveam cum să fac naveta. Maică-mea era speriată că sunt singur printre străini... Şi voia să rămân acasă. Aşteptam concursul de la Naţional, dar întârziau să-l anunţe. Între timp, a anunţat concurs Bulandra, Teatrul Municipal, cum se numea pe vremea aia. Maică-mea s-a dus la Beate Fredanov, despre care ştia că-mi fusese profesoară. Şi i-a spus că vrea să mă înscrie. Beate i-a spus: „Păi, eu ştiu că e cerut la Teatrul Naţional". „Dar eu nu ştiu când or da ăia de la Naţional examen. Vreau să-l am acasă pentru că e băiatul meu, să nu stea pe-acolo..." „Înscrieţi-l", a zis ea. Şi mi-a dat telefon mama că a doua zi era examen la Municipal. Eu mi-am luat repede valiza, am plecat la Municipal. M-am urcat pe scenă, am dat examen. Eram în faţa teatrului, când m-am pomenit cu toată echipa de la Craiova după mine. Veniseră cu Vlad Mugur în frunte, să mă ia cu ei.

D.M.: *Deci aţi fost, totuşi, puţin, la Craiova.*

V.R.: Am stat 6 luni. Primul spectacol a fost producţia noastră de la Institut, *Bărbierul din Sevilla* de Beaumarchais, regizat de Vlad Mugur, în care juca Sanda Toma – *Rosine,* Rucăreanu – *Figaro*, Rauţchi – *Bartolo,* Cozorici – *don Bazilio,* eu – *Almaviva.* Noi eram toată distribuţia, minus doi–trei valeţi, în care au fost distribuiţi nişte actori de la Craiova. Următoarea piesă a fost *Bunbury (Ce înseamnă să fii onest),* de O. Wilde, pusă în scenă tot de Vlad Mugur. Spectacol care a fost foarte frumos...

D.M.: *Aveaţi rolul principal?*

V.R.: Da...Jack. Rucăreanu juca celălalt rol masculin...Mai erau Silvia Popovici şi Sanda Toma. Mă rog, era o distribuţie foarte bună. A fost un spectacol de mare succes la vremea aia. Noi eram tineri, proaspeţi, frumuşei toţi. Şi decorurile erau făcute de W. Siegfried, costumele de Cella Voinescu. Un spectacol deosebit. Deşi dădusem concurs la Bucureşti, colegii mei mergând cu Vlad Mugur la minister, acolo s-a decis să rămân la Craiova pentru premiera în pregătire. În acest timp, doamna Bulandra mi-a spus: „Băiete, pe tine te ştiu. Te ştiu de la amica." Amica era doamna Buzescu. Care-i fusese ei elevă. Doamna Buzescu o invitase, când eram în anul III, ca să vadă clasa. Că aşa făcea doamna Bulandra. Aşa-şi angaja ea actorii, urmărindu-i în timp. Nu aşa că dăm, anunţăm un concurs, se prezintă un număr de actori, îl asculţi pe actor spunându-ţi o poezie şi zici îl iau sau nu-l iau. Ea îşi făcea o impresie despre un actor, văzându-l într-o piesă, apoi, chiar şi dacă avea o părere bună despre el, îl urmărea, după aceea, în vreo două, trei roluri pe parcursul unui an sau doi. Şi abia după aceea, când se convingea că e un actor care merită să fie în teatrul ei, îl invita ca să-l angajeze. Dar n-am putut să plec de la Craiova şi nici nu ştiam dacă am reuşit sau nu la Municipal. Aşteptam să văd ce se întâmplă, să văd lista de reuşiţi. Albulescu, care mi-a fost şi el coleg de clasă, şi eram şi vecini şi prieteni pe vremea aceea – vine la mine."Ai reuşit sau nu?" „Păi nu ştiu dacă am reuşit. Aştept să văd". Zice: „Dă telefon." Am dat telefon doamnei Bulandra, mă prezint, o întreb dacă am reuşit. „Cum îţi permiţi, mucosule, să-mi dai mie telefon, directoarea teatrului, să vezi dacă ai reuşit? Cum îţi permiţi?...." Am înnebunit când am auzit. L-am blestemat pe Albulescu. Zic „uite ce mi-a făcut nenorocitu'!" În disperare de

cauză zic: „Doamnă, dar eu trebuie să plec la Craiova". „Dragă, uite, dacă vrei să pleci...Tu ai reușit, ești angajat aicea la noi. Ăia n-au vrut să-ți dea drumul. Vlad Mugur n-o să pună în viața lui o piesă la mine la teatru". Și așa a și fost, până la urmă, din păcate. „Du-te acolo, și după ce termini cu ăia, vii înapoi". Am dat premiera acolo cu *Bunbury.* Și momentul cel mai emoționant în legătură cu premiera a fost faptul că la premieră a venit doamna Buzescu. Era în octombrie, noiembrie. Era frig, chiar zăpadă. Doamna Buzescu, care de-acasă, de la Grădina Icoanei, până la Institut, venea înfofolită cu căciuli, fular, șaluri, că avea sinuzită, a venit la Craiova. Când am văzut-o, să cad, nu alta. A venit să mă vadă pe mine. Și, mă rog, mi-a spus vorbe frumoase. Și după aceea... De-a lungul carierei mele, până când a murit, imediat după 1990. A trăit mult, vreo 98 de ani! Și întotdeauna a avut ce să-mi spună, și mi-a spus... Și eu am ținut seama de toate observațiile ei, pentru că erau îndreptățite întotdeauna și făcute de o persoană cu o autoritate profesională fără putință de tăgadă...

D.M.: *Cum ați plecat de la Craiova?*

V.R.: După un turneu de-o săptămână la București, unde am dat patru–cinci spectacole cu *Bunbury,* am plecat. Era exact după Anul Nou, în ianuarie. Aveam o valiză cu mine și o lampă de gătit și de încălzit. Și lampa i-am lăsat-o lui Cozorici. Mi-am luat cele câteva lucruri, le-am băgat în valiză, și-am zis: „eu înapoi nu mă mai întorc." Și am venit frumos la Bulandra. Înainte să fi venit în teatru, fusesem deja distribuit. În *Nebuna din Chaillot*, pe care o punea W. Siegfried, unde jucam alături de doamna Bulandra. Și în *Omul care aduce ploaia,* care a însemnat debutul regizoral al lui Liviu Ciulei la Teatrul Municipal, în care jucam rolul fratelui mic, Jimmy. Și am intrat imediat în repetiții. Și de atunci, întruna, la Teatrul Bulandra...

Doina MODOLA

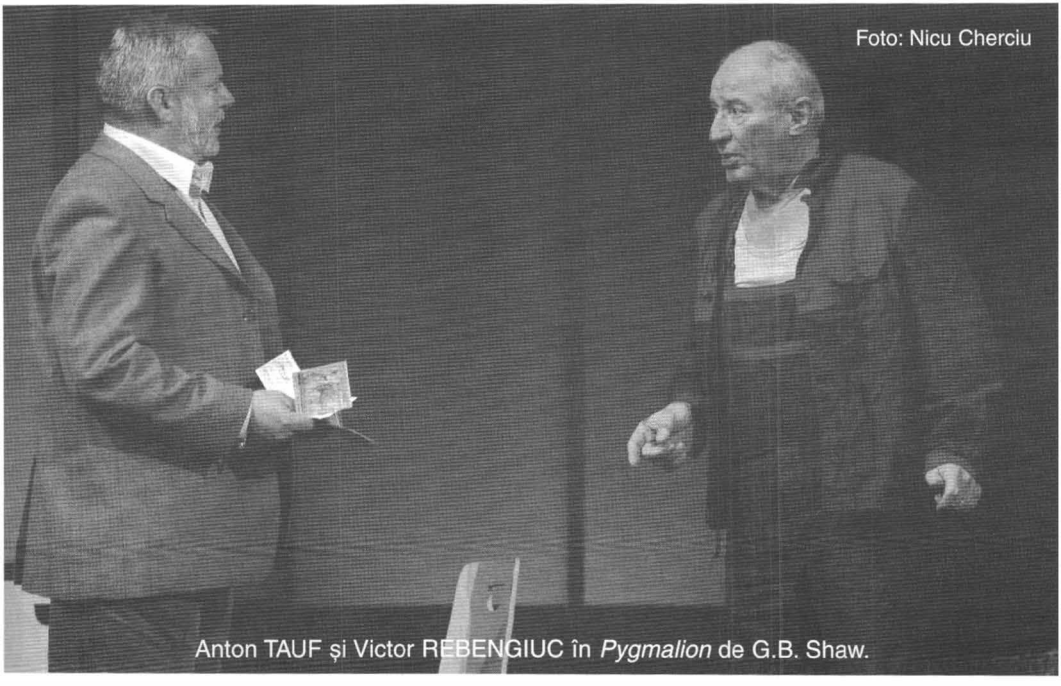


Foto: Nicu Cherciu

Anton TAUF și Victor REBENGIUC în *Pygmalion* de G.B. Shaw.

SPECTACOLE

TEATRUL NAȚIONAL CLUJ

Elisabeta POP

O șansă pentru clujeni

Peste câțiva ani *Pygmalion* își va sărbători centenarul. Va fi un prilej în plus să acceptăm că piesa,deși... bătrână, nu-i așa, nu e... veche, aidoma tragediilor și marilor comedii grecești sau celebrelor piese clasice. Nu e veche, în sensul vetust, depășit, dimpotrivă, își păstrează prospețimea, continuând să intereseze atât cititorul, cât, mai ales, spectatorul. Și asta nu oricând, ci în anul de grație 2005, în care tehnica e destul de avansată, ca să ne imaginăm că ar mai putea interesa pe cineva cum a învățat Eliza Doolitle să vorbească corect.

La Teatrul Național din Cluj-Napoca, directorul Ion Vartic – reputat universitar, critic și istoric de teatru, Doina Modola, Roxana Croitoru și Eugenia Șarvari – staful literar-artistic al Naționalului, au hotărât, fără complexe (de superioritate, evident) că ARE ce căuta în repertoriul său o comedie, chiar un „romanț" cum este PYGMALION de G. B. Shaw. Și bine au făcut, pentru că, o știu ei foarte bine, tinerii de azi nu mai prea citesc, le ajung informațiile aride de pe internet, așa că, iată, o sală plină de tineri au văzut un Shaw și nu un show oarecare, obișnuit, al te miri cui... M-am jucat puțin cu cuvintele, dar, în fond, am spus ce aveam de spus: nu știu dacă teatrul i-a propus lui Alexandru Dabija piesa sau inițiativa îi aparține regizorului, cert este că opțiunea lor este una fericită. Nu poți juca, știm prea bine, doar *Hamlet* sau Cioran, via Vișniec... publicul mai vrea și altceva și, ca să nu-l câștige definitiv VACANȚA MARE, trebuie invitat și la teatru...

Cei mai bătrâni avem încă în memorie și, mai ales în inimi, musicalul *My Fair Lady* cu superbissima Audrey Hepburn și cu Rex Harrison, dar tinerii nu-i mai prea știu, așa că, fiindu-le necunoscută, chiar și povestea, au reacționat cât se poate de normal la o comedie și s-au distrat pe cinste, aplaudând mult la final...

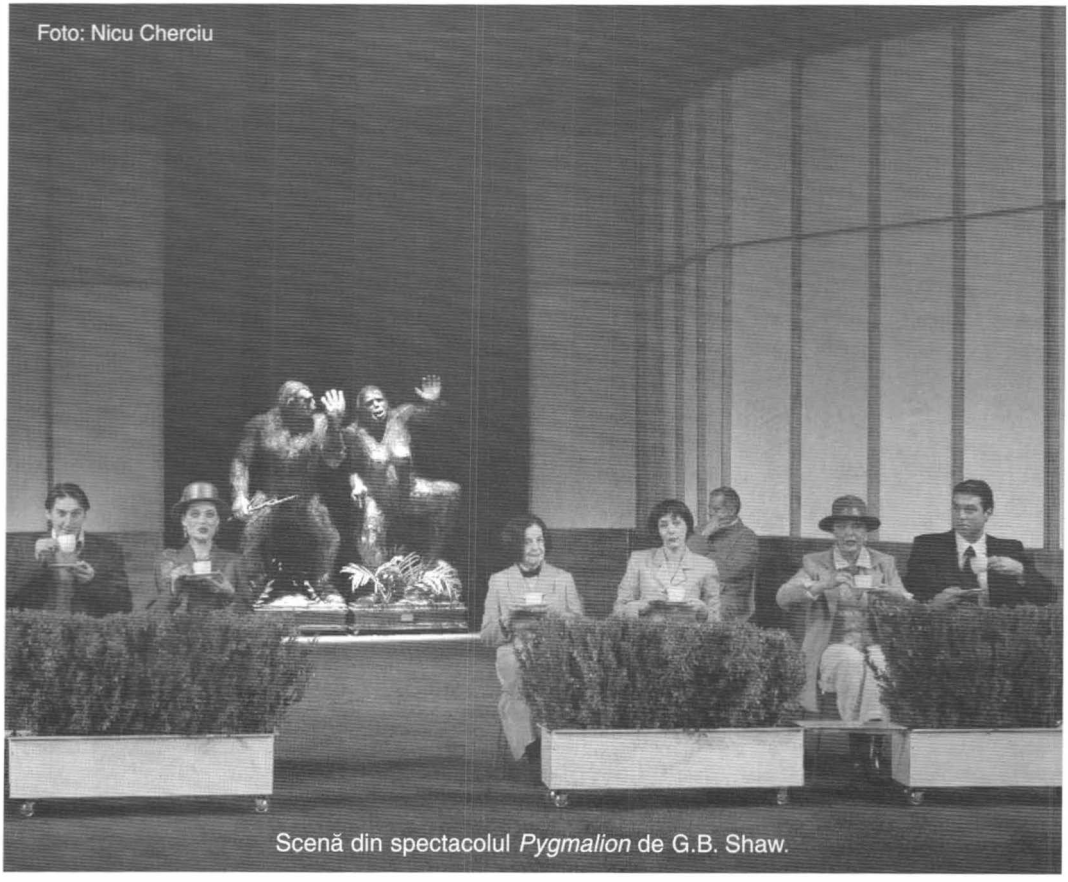
Regizorul a lucrat pe un text revăzut de Alexandru Vlad, ceva mai bun decât traducerile care circulă prin teatre, cu mai mult umor și jocuri de cuvinte care fac deliciul ascultătorilor, păstrând în același timp poezia romanțului... Avea atâta dreptate Alice Voinescu, blânda Doamnă Alice, când spunea că „umorul său, ca și la Shakespeare sau la Molière, e plin de poezie, fiindcă încrederea sa în puterile de realizare ale naturii omenești e nemărginită."

De obicei, se dau în vânt să joace rolul Elizei actrițele din teatre. De data aceasta, am avut impresia că piesa s-a ales, nu pentru că ar fi avut o interpretă ideală pentru celebrul rol, ci pentru că a acceptat să-l joace pe bătrânul măturător, pe chefliul Doolitle, unul dintre cei mai mari actori ai României: Victor Rebengiuc. Este o șansă, o minunată șansă, un privilegiu, să-l poți vedea jucând, departe de Capitală, totuși, pe acest mare artist. Când intră el în scenă, se face liniște, se simte că a intrat chiar ACTORUL. E o apariție pitorească, deloc exagerată. Nu propune un măturător bețivan, el este doar chefliu, om căruia îi plac femeile, paharul, și voia bună, mai mult decât munca, de unde și înclinația lui pentru tacla,

Ramona DUMITREAN și Silvia GHELAN

pentru discursul cu conotații social-politice. De unde i se va trage îmbogățirea, ca o pleașcă, și schimbarea destinului... El își spune textul convingător, cu inteligență și viclenia specifică oamenilor de teapa lui... urmărind atent reacțiile celor din jur. Cea de-a doua intrare, de DUPĂ, e fantastică, el abordează aerul unui om agasat de faptul c-a fost scos din clasa lui și pus cu de-a sila într-un loc care, deși ar fi onorant, nu e, cumva de nasul lui, și în plus, îi și strică toate socotelile. Ei bine, Rebengiuc știe să comunice cu ochii, cu mâinile, cu mersul, toate aceste gânduri care-i flutură prin cap... A fost revelația serii...

I-a avut alături, bine plasați, pe câțiva dintre actorii de frunte ai Naționalului clujean: în primul rând, pe Silvia Ghelan, această divă care, la cei 80 de ani, a intrat în scenă ca o regină, rostindu-și replicile cu siguranță, cu vizibilă tandrețe față de fiul ei, holtei înrăit, și cu umor, înțelegând-o altfel pe bătrâna doamnă decât acele actrițe care au făcut din acest personaj mame posesive, acaparatoare, de sub tutela cărora fiul nu va scăpa decât o dată cu moartea lor. Silvia Ghelan știe să poarte cu eleganță un costum, să se miște degajat, să rostească astfel textul,



Scenă din spectacolul *Pygmalion* de G.B. Shaw.

încât să nu se piardă nici o silabă. Tinerii trupei se pot declara fericiți, aici, cu aceste vecinătăți, se află într-un adevărat *work shop.*

E vorba adică și de prezența Melaniei Ursu – o doamnă Pearce milităroasă, dar cu o notă originală sau cel puțin așa am înțeles-o eu: ea e acea semidoamnă, semimenajeră clar îndrăgostită de profesorul în serviciul căruia se află de mulți ani. Ea e cea ușor posesivă – fapt de tot simpatic, de altfel...

Mai e în scenă și Miriam Cuibus, niciodată trecând neobservată, chiar dacă rolul e mic. Ea este una dintre actrițele care își gândește atent personajul, cu o anume pedanterie chiar, obligându-l să iasă în față, dacă cumva nu era... Dar e vorba, mai ales, de Anton Tauf, pentru că el joacă rolul cel mare, al profesorului Higgins. Am remarcat grija regizorului de a-i îndruma pe actori să caute altceva pentru personajele lor, neacceptând să meargă pe cunoscutele și bătătoritele căi... Anton Tauf a creat un Higgins mai apropiat poate de propriul său temperament, ceea ce, am auzit în seara premierei, i-a deranjat pe unii. Pe mine,nu. Mi s-a părut posibil un profesor vital, cam nebun, dar nu morocănos și nici bătrânicios, ci dimpotrivă, aiurit cu măsură, mai degrabă adăpostind în el prea multe tabieturi și nefiind dispus să renunțe la nimic din vechile lui obișnuințe.

Un holtei ca la carte... Actorul nu cade în păcatul de a-i face ochi dulci Elizei, dimpotrivă, ai impresia că tare i-ar mai trage un toc de bătaie. E un tel foarte normal de a-și arăta simpatia, dar nu pentru fată, ci pentru elevă

Din păcate, alegerea lui Dragoș Pop pentru rolul Pickering mi s-a părut inadecvată, el fiind mult prea tânăr ca să-l credem, pe de o parte un reputat scriitor, autorul unei valoroase cărți despre *Sanscrita vorbită*, nu-i așa, iar pe de alta, fiind tânăr și arătos, relația lui de amiciție și evident protectoare, cu Eliza, e compromisă. Actorul joacă un personaj care, evident, nefiind Pickering ar fi trebuit să fie altceva... dar cine?

Tot din păcate, actrița care a avut norocul colosal să primească acest rol atât de râvnit, Ramona Dumitrean, de altfel foarte bună în *Mansarda*... nu a fost îndeajuns de convingătoare, deși aparent avea toate, dar absolut toate datele personajului. În primul rând, n-a avantajat-o nici unul dintre costumele pe care le-a purtat, nici blugii de la început, ea apărând o florăreasă pieptănată ca o elevă de liceu, ținuta ei părând mai degrabă a unei tinere din zilele noastre decât a unei florărese cam murdărele, astfel încât nu văd de ce ar arunca pe foc Doamna Pearce frumusețea de băsmăluță sau ce purta ea pe cap... Nu se înțelege aproape nimic din ce spune la început și, chiar dacă frazează aiurea, deci cum se dorește, tot ar trebui să înțelegem ceva din ce spune. Apoi vine și cu trei floricele în mână, ceea ce n-ar aduce cu ideea că avem acolo de-a face cu o fată care chiar vinde flori... Dar astea pot părea fleacuri – deși într-un spectacol cu o piesă ca aceasta nu sunt –, răul cel mai rău vine de acolo că actrița nu are pic de umor, dă textul fără urmă de plăcere de a urmări reacția vorbelor ei care se și duc în neant... Are, să fim drepți cu ea, câteva scene reușite, le ghiciți care, nu? Nu cele cu Higgins, ci cu Doamna Higgins și cu doamna Pearce. Acolo comunicarea e marcată de sinceritate și jocul are limpezime de cristal. Trecerea ei de la starea primitivă la cea de fată educată nu are acea notă de spectaculos pe care o propune autorul.

În alte roluri s-au descurcat cât au putut de bine toți, rolurile fiind neînsemnate, deși importante în economia spectacolului. Ovidiu Crișan – în rolul Nepommuck – se cam repetă (de-o vreme acest actor admirabil joacă parcă un singur rol, atenție!, e periculos). Eva Crișan are farmecul ingenuei și nu numai, Ionuț Caras e cam șters în Freddy, Angelica Nicoară și Cristian Rigman, la locul lor, nici unul nu e în afara personajului, dar nici nu sunt revelații, își fac însă conștiincios cu toții datoria. E un loc comun acesta, dar știu ce greu e pentru un actor să umple doar prin prezență golurile – nu spun totdeauna rolurile – unei distribuții.

Ceea ce m-a nedumerit pe mine a fost decorul cam anodin, incapabil să creeze atmosfera. Un spațiu de joc unic, cu mici schimbări, dar ce să caute în salonul Doamnei Higgins gardul viu? Și cei doi urâți pitecantropi din fundal? La ce folosește să aduci semenilor aminte că se trag din ei sau și mai rău, că drumul spre OM e lung și dificil?

Costumele s-au vrut mai aproape de noi și asta nu e rău, doar că, numai cu câteva excepții, ele nu sunt frapante, cum cred că le-ar fi stat bine. Nu frumoase doar, ci frapante, de neuitat. (Scenografia: Cristian Rusu, asistent: Ioana Olăhuț).

Observațiile noastre, subiective, de altfel, nu vor să spună decât că spectacolul, chiar așa, cu mici imperfecțiuni, este binevenit și că principalul beneficiar e publicul: dacă se bucură și-i place, mofturile noastre ce valoare au?

Teatrul Național Cluj – Pygmalion **de G. B. Shaw, romanț dramatic, 1912. Traducere revizuită și întregită de Alexandru Vlad. Cu: Anton Tauf, Silvia Ghelan, Ramona Dumitrean, Victor Rebenciuc , Dragoș Pop, Miriam Cuibus, Eva Crișan, Ionuț Caras, Melania Ursu, Cristian Rigman, Angelica Nicoară, Ovidiu Crișan. Regia artistică: Alexandru Dabija. Scenografia: Cristian Rusu. Asistent scenografie: Ioana Olăhuț. Data premierei: 23 ianuarie 2005.**

Oana Cristea GRIGORESCU

Profesor Higgins la şcoala de cartier

Cine nu-şi aminteşte savuroasa comedie muzicală *My Fair Lady,* cea din 1964 cu Audrey Hepburn şi Rex Harrison în regia lui George Cukor? Nu m-aş fi referit la film, dacă regizorul Alexandru Dabija nu ne–ar fi invitat la conferinţa de presă, care anunţa premiera sa cu *Pygmalion* de G.B.Shaw la TNC, să discutăm despre film în dezavantajul piesei de teatru. Din păcate, dezavantajul spectacolului se menţine chiar şi după premieră, când comparaţia cu filmul îşi întăreşte inutilitatea.

Deşi nu îşi dorea tocmai acest text (*Pygmalion*), regizorul Alexandru Dabija, venind la Cluj, face concesia şi renunţă la propunerea sa pentru un spectacol de arta regiei în favoarea unui „hit", unui şlagăr melodramatic care are cu siguranţă trecere la public. Distribuţia ar fi urmat să garanteze realizarea unei superproducţii cu Victor Rebengiuc invitat şi actori importanţi ai Naţionalului clujean. Mai rămâne ca în condiţiile retragerii regizorului în spatele textului pe care se mulţumeşte să-l pagineze neutru, actorii să acopere realizarea personajelor: ceea ce le iese în mică măsura. În primul act, doar două prezenţe oneste în ceea ce priveşte actoria, Anton Tauf şi Victor Rebengiuc, în rest dezamăgire: *Eliza Doolitle,* Ramona Dumitrean, bâiguie ininteligibil primul sfert de oră , apoi bate aceeaşi cărare prăfoasă a câtorva expresii de mahala ţigănească, lipsite de savoare. Dragoş Pop rămâne la înălţimea staturii colonelului Pickering, rigid pană la capăt... capătul actului întâi care a trenat suficient pentru a-mi consuma răbdarea. Am plecat, aşadar, la pauză şi am renunţat voluntar la actul doi. Am înţeles însă că acolo unde textul aparţine deja patrimoniului cultural şi nu e vorba de dramaturgie nouă, nu e suficient să laşi textul să vorbească prin actor. Am sentimentul că revenirea regizorului la postura asumată de intermediar între actor şi text, pe care Alexandru Dabija o exersează de la *Saragosa*... încoace, e posibilă doar când textul ales şi calitatea actorilor motivează strategia. Regizorul poate, desigur, să amendeze vulgarizarea gustului în teatru şi să devină un mercenar care montează cinic după reţeta de succes, dar nu fără urmări pe termen mediu, iar primii afectaţi sunt actorii, apoi publicul. Dacă folosim melodrama lui Shaw pentru a combate „golănizarea" limbii române din ultimii 15 ani, mi-e teamă să nu obţinem efectul *negării negaţiei* din logică. Există, într-adevăr, în artă un procedeu de decupare a negativului prin accentuarea lui, dar tot logica ne avertizează că rezultatul poate fi contrar. Prea râdea gros publicul la reîntâlnirea cu mahalaua ... sau poate greşesc eu şi, în sfârşit, teatrul reflectă din nou viaţa.

P.S. Mi se poate reproşa, pe bună dreptate, că am scris doar o jumătate de cronică, corespunzătoare jumătăţii de spectacol pe care am văzut-o. Cunosc însă legea inducţiei matematice şi ştiu că este valabilă şi dincolo de graniţele ştiinţelor exacte.

TEATRUL DE COMEDIE

Crenguța MANEA

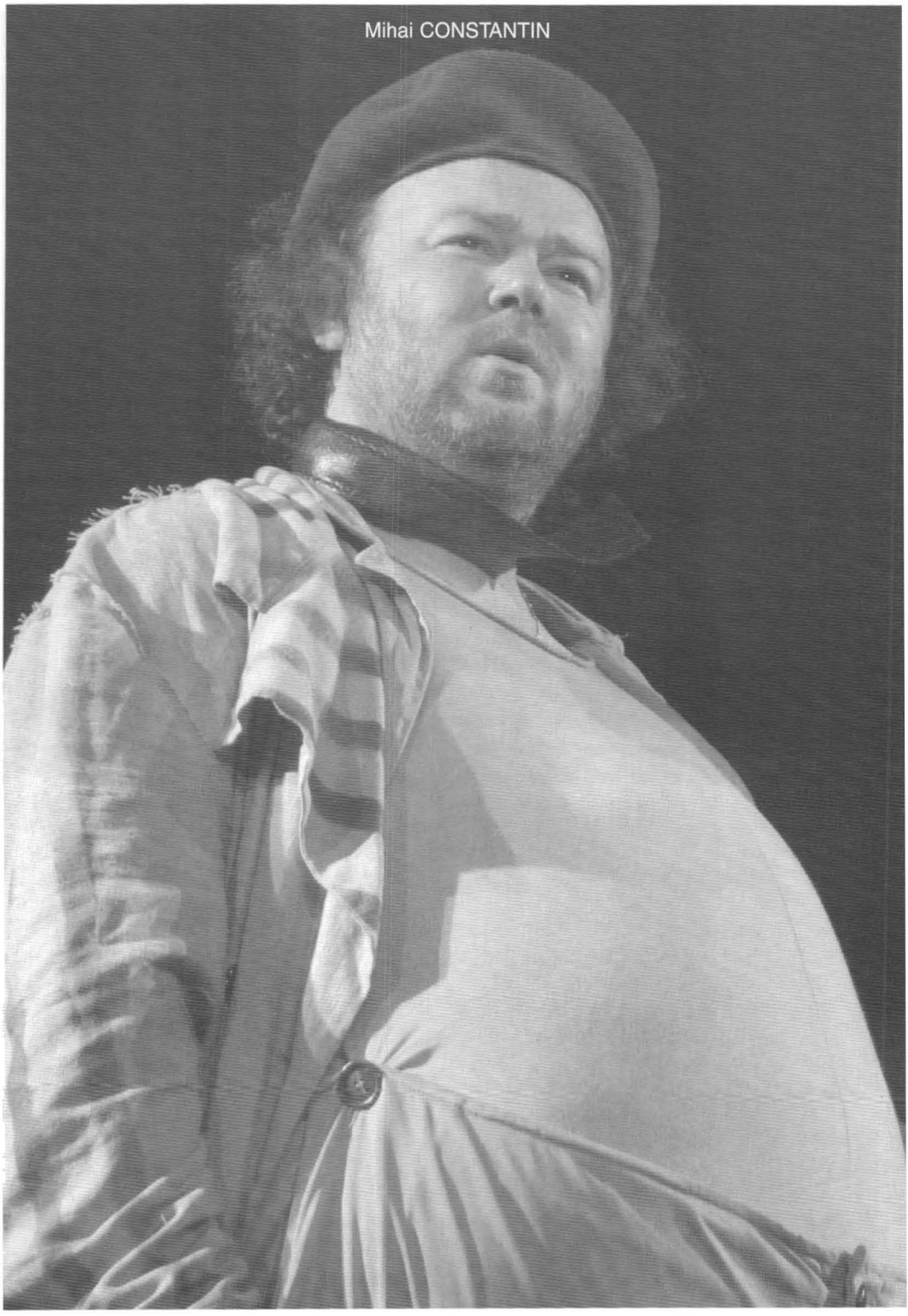
Teoria și practica libertății patafizicianului Dom` Ubu expusă scenic de regizorul Tompa Gábor

Scena italiană a Teatrului de Comedie, fixată într-un fel de stop-cadru: în zeghe, cu spatele la spectatori și doar privirea îndreptată către aceștia, personajele sunt aliniate de-a lungul rampei; în planul secund, siluetele rubiconde revărsate porcin și zîmbetele lipicioase ale lui Dom`Ubu – cu tradiționalul șal arab înfășurat în jurul capului – și ale lui Madam Ubu, „femela" sa. Este finalul spectacolului ***Ubu înlănțuit,*** premieră românească a piesei lui Alfred Jarry, autorul continuînd cu acest text epopeea „eroicului patafizician" care mărșăluiește în primele rînduri ale avangardei teatrale din decembrie 1896, o dată cu prima montare a piesei *Ubu Rege,* la Théâtre l'Oeuvre din Paris.

Spectacolul lui Tompa are decupajul precis al celor mai importante reușite ale regizorului și un comic de factură satirică ca o tăietură de bisturiu: nimic gratuit, nimic în plus. Sala reacționează prompt, în hohote dezlănțuite; reprezentația văzută de mine era în zilele electorale ale turului al doilea la prezidențiale, zile care coincideau cu grațierea și apoi urmărirea – cavalcadă ubuescă ce a implicat Președinția, Poliția și Justiția română – lui Miron Cosma, expert, și el, în „înalt simț civic, muncitoresc"! Dar, am revăzut spectacolul și la sfîrșitul lunii ianuarie a acestui an, iar publicul avea aceleași prompte reflexe.

În opoziție cu Cei trei cetățeni liberi a căror deviză este „să ne rebelăm in corpore" – fără vreun „rezon" sau vreo diferențiere – Dom'Ubu se vrea sclav, întemnițat, înlănțuit; cu instincte mai exersate, cu o experiență net superioară celor trei, el simte că libertatea atrage cunoaștere, răspundere și de aceea, poate fi o pacoste. În Dom'Ubu, Mihai Constantin pare a fi într-un rol scris anume pentru el; actorul știe să facă invizibil orice efort: dezinvolt, cu risipire de talent, în interpretarea sa monstruosul capătă relief cu zîmbete bonome și alinturi colțuroase de *grizly*; șmecheria e atroce, neiertătoare. Virginia Mirea, în Madam Ubu, are aplombul necesar și răspunsul inteligent pentru a susține dialogul în registrul comic.

Comedia situațiilor absurde – adecvată comicului de limbaj reinventat artistic prin traducerea poetului Romulus Vulpescu – depășește cadrul speculațiilor intelectuale; capătă accente înspăimîntătoare atunci cînd discursul teatral glosează și dezvăluie mecanismele defectate ale puterii, distorsiunile structurilor sociale. Punerea în discuție a seismelor aduse de revoluții nu reprezintă o noutate pentru universul teatral al lui Tompa; *Opereta* de Witold Gombrowicz – spectacol înrudit și prin o serie de elemente vizuale cu *Ubu înlănțuit* – era un spectacol gândit ca o suită de tablouri care dezvoltă, printr-o progresie de tip avalanșă, dezastrul. Tehnica tablourilor anunțate explicit, prezentă și în *Ubu înlănțuit,* adăugată acestei acumulări a rupturilor transformate în falii, îi corespunde, estetic, transformarea comicului în grotesc. Exemplar, în acest sens, este conceput personajul *Eleuteria* – Simona Stoicescu, avînd în continuare de acoperit unele zone – amestec de



Mihai CONSTANTIN

Virginia MIREA

vivandieră a cetățenilor liberi și imagine decăzută a lui Marianne, simbol al Franței republicane. Dihotomia esență–aparență, demontarea clișeelor în care a ajuns a fi formulată democrația, una dintre soluțiile civilizației europene, îl preocupă pe regizor; libertatea, egalitatea, fraternitatea s-au golit de sens, iar bunul-plac devine tangent cu brutalitatea primitivă; în *Ubu* ... se execută cu sadism tot felul de corecții punitive, sensul dreptății și al justiției fiind spulberat, cadrul social deformat, caricaturizat. Formulat direct, spațiul concentrațional conceput de Helmut Stürmer dă nota terifiantă anunțată și de imaginea prin care este introdus în scenă cuplul Ubu – pubela de gunoi; cei doi Ubu pândesc spațiul exterior prin fanta tomberonului în care se află – cutie mai mică, într-una mai mare. Costumele Liei Manțoc completează expresiv și cu umor identitatea personajelor, de-ar fi să le amintim pe Fetele Bătrâne sau pe Soliman – imagine a lui Yasser Arafat păzit de mujahedine(!), o trimitere în cheie comică la confruntarea irațională Occident–Orient (din păcate, Candid Stoica nu face decât să poarte această imagine prin scenă!).

Spectacol de mare forță teatrală, *Ubu înlănțuit* este montarea de care Teatrul de Comedie avea nevoie de cel puțin câțiva ani, dincolo de comediile de consum, unele destul de modest realizate. Depinde de trupă – pentru că este un spectacol care se încredințează energiilor, prezențelor actoricești – să mențină reprezentațiile

George MIHAITĂ.

Virginia MIREA și Mihai CONSTANTIN.

Mihaela MĂCELARU, Laura CREȚ și Mihaela TELEOACĂ.

deasupra scăderilor pricinuite de rutină și de echipa tehnică să protejeze actul artistic de accidentele lipsei de atenție și concentrare!

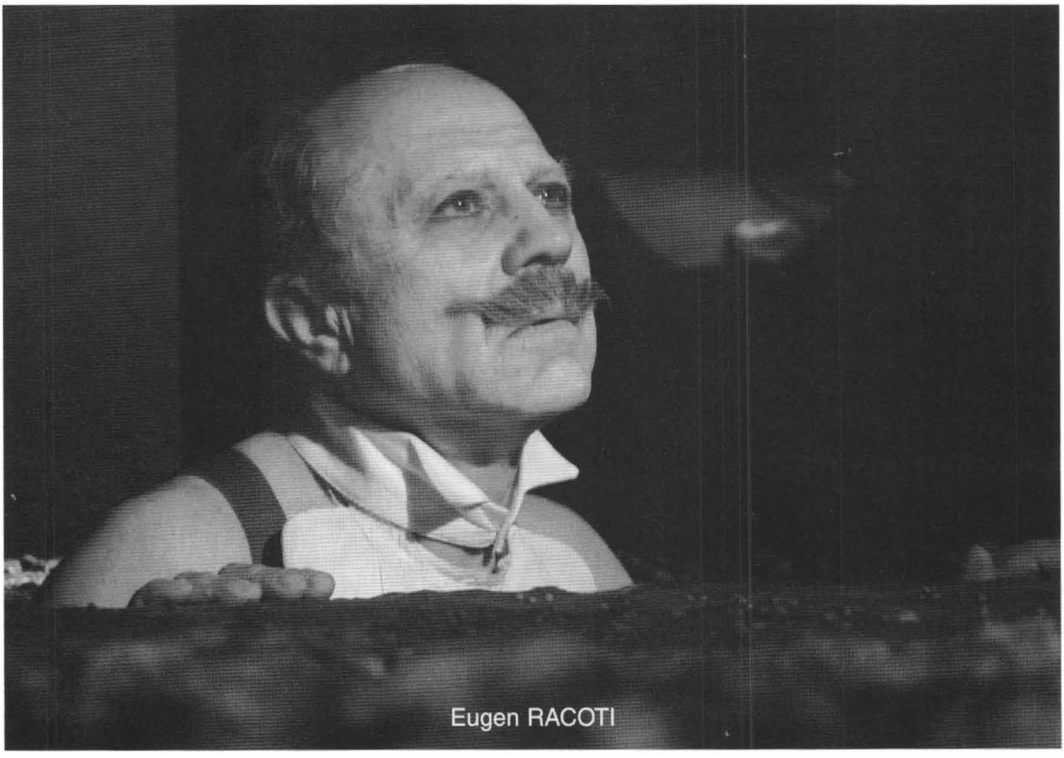
Teatrul de Comedie, București – Ubu înlănțuit **de Alfred Jarry. Traducerea: Romulus Vulpescu. Regia: Tompa Gábor. Décor: Helmut Stürmer. Costume: Lia Manțoc. Coregrafie: Florin Fieroiu. Aranjamente muzicale: Călin Grigoriu. Cu: Mihai Constantin *(Dom'Ubu)* Virginia Mirea *(Madam Ubu)* George Mihăiță *(Pișănțap, marchiz de Brizăbrează)* Dragoș Huluba *(Pișăblând, marchiz de Iarbădeasă)* Simona Stoicescu *(Eleuteria)* Șerban Georgevici *(Primul cetățean liber, Președintele tribunalului)* Mihai Bendeac *(Al doilea cetățean liber)* Marius Drogeanu *(Al treilea cetățean liber, Grefierul)* Florin Dobrovici *(Temnicierul)* Mihaela Teleoacă *(Prima fată bătrână, Procurorul, Ocnaș)* Laura Crețu *(A doua fată bătrână, Avocatul apărării, Ocnaș)* Mihaela Măcelaru *(A treia fată bătrână, Ocnaș)* Gheorghe Șimonca *(Lordul Byvolus)* Aurelian Bărbieru *(Alfred Jarry, Jack)* Candid Stoica *(Soliman)* Dumitru Chesa *(Vizirul)* George Grigore *(Fratele Tibergiu)*. Muzicanți: Marius Gâlea (clarinet), Alexandru Șchiopu, Alexandru Boeru (corn francez), Ciprian Partenie, Cristian Costache (trombon) și copilul Maria Drogeanu. Data premierei: 13 decembrie 2004.**

Oare de ce se aprinde umbrela lui Winnie...

Pentru Tompa Gábor, opera lui Samuel Beckett – alături de cea a lui Eugène Ionesco și a lui Shakespeare – are fascinația unui univers care niciodată nu se lasă cunoscut pe deplin, doar parțial descifrat, uneori bănuit. De aceea, regizorul revine cu lecturi succesive, parcurgînd niveluri diferite și propunând sensuri poate neașteptate pentru un orizont comun. Student în anul al doilea, Tompa își susținuse un examen de regie cu o versiune prescurtată a piesei *Oh, les beaux jours*, cu Aurora Leonte în rolul Winnie. E posibil ca atunci să fi descoperit și eseul scris de viitorul dramaturg pe tema creației lui Proust și reține observația făcută de tânărul Beckett că „Arta este apoteoza singurătății", ceea ce-l va face pe Tompa Gabor să remarce: „...Acest gând va deveni, mai târziu, o adevărată cheie a întregii sale opere". Vor urma spectacolele *Sfârșit de partidă, Play* și, în decembrie 2004, la Teatrul de Comedie, *Ce zile frumoase*, tot cu Aurora Leonte.

„[...] Timpul îi aparține lui Dumnezeu și mie; se poate spune așa, Willie?!" – e întrebarea rostită febril de femeia imobilizată până la talie, practic îngropată pe jumătate. În montarea de la Comedie, Tompa nu o crede o victimă, nu o lasă pe Winnie să se abandoneze – chiar dacă uneori actrița ar fi tentată să o facă! Între grija pentru Willie și spaima că l-ar pierde, sacoșa cu „mijloace de îmbărbătare", jocul cu umbrela ca o roată a unui timp din care ea s-a extras – de undeva, dintr-o lectură aproape uitată, se strecoară un gând al lui Cioran despre Beckett: „...el nu trăiește în timp, ci paralel cu timpul. [...] E unul dintre cei care te fac să admiți că istoria este o dimensiune de care omul s-ar putea lipsi" – Winnie nu renunță să se roage, să dialogheze cu Dumnezeu, își reclamă dreptul la acest dialog: „Cineva mă mai privește încă. [...] Cuiva îi mai pasă încă de mine. Ce poate fi mai minunat! [...] E cu ochii în ochii mei, nu?". Și pentru acest contact, cuvintele îi sunt mai mult decât necesare, pierderea, dispariția lor aducând dezastrul. De aceea, Winnie vorbește, alege, pipăie cuvinte; Aurora Leonte nuanțează această căutare, o însuflețește și reușește să exprime o stare de firesc a vieții în preajma minunii. De ce începe să se miște trenulețul de jucărie, de ce se aprinde umbrela, de unde găsește Willie energia să iasă din bârlog – exemplare disciplina și angajamentul lui Eugen Racoți în acest spectacol, în care este o prezență și o apariție doar în final – toate cele enumerate îi par firești eroinei și ea se plasează în raza privirii așteptate...Emoționant prin simplitate, finalul în acordurile din *Ave, Maria,* cu lumina care desenează umbre prin contururile din dantela umbrelei, lasă loc aceleiași așteptări, poate, și pentru spectatori!

Ce zile frumoase **de Samuel Beckett. Traducerea: Iosif Igirosianu. Regia: Tompa Gabor. Scenografia: Helmut Stürmer. În distribuție: Aurora Leonte – *Winnie*; Eugen Racoți – *Willie*. Data premierei: 3 decembrie 2004.**



Eugen RACOTI

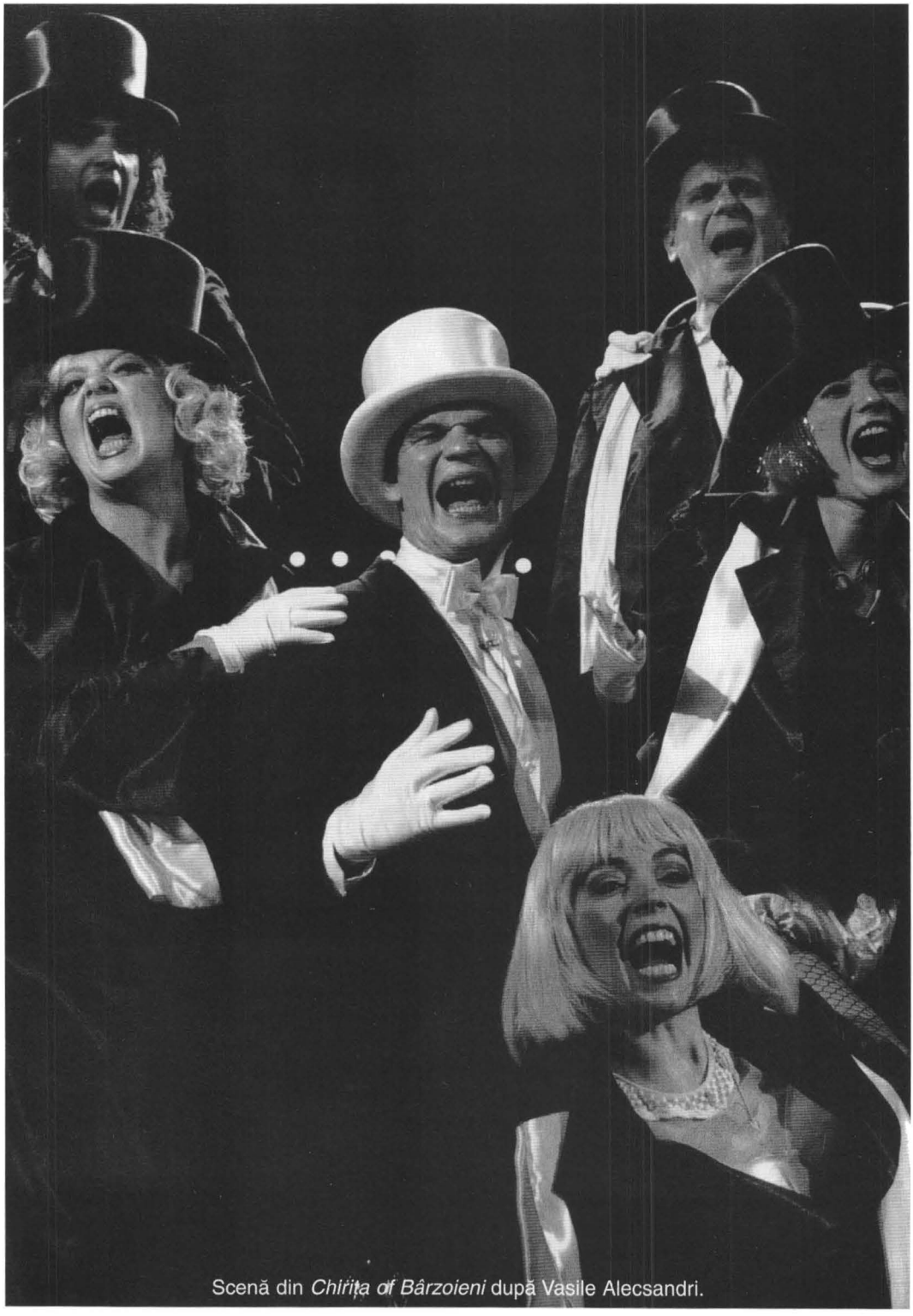
Aurora LEONTE, Eugen RACOTI.

Constantin PARASCHIVESCU

O Chiriță cu joben

„Tipul Chiriței va rămânea în repertoriul nostru și va fi exploatat cu succes, încă mult timp, căci este o baie nesecată", îi scria Vasile Alecsandri primului interpret al personajului, în travesti, Matei Millo, după 1850. Și continuă: „Așa de exemplu, ce-ar plăti o Chiriță care s-ar întoarce de la Cameră? O Chiriță politică? O Chiriță gheșeftară? etc. Toate aceste, bine tratate, ar avea succesuri sigure". Convingeri confirmate – în tot cursul secolului trecut Coana Chirița a revenit pe scene în interpretări de succes, în travesti sau nu, cucerind publicul prin ifosele sale ridicole de personaj emancipat. Nu ajunsese la Cameră, dar se dorea isprăvnicească, ceea ce se numea altfel mai târziu, un rang social, și-l silea pe conu' Bârzoi să ia aere de mare boier. Un spectacol din capitala Moldovei de prin anii '80 avea și o subtilă trimitere la personajele principale și tabieturile politice ale vremii, cu un final tulburător, de lacrimi reținute în zâmbete de circumstanță, când toți interpreții intonau pe rând, încet și rar, ca o scuză amară, strofele ultimului cântec „Astfel e lumea... o comedie!" (regia Alexandru Dabija). Că trece și pragul secolului douăzeci și unu, cu un joben pe cap, e încă o confirmare a previziunii înaintașului, creator de tipuri inspirate din realitatea vremii sale și contemporane în năravuri cu a noastră. O Chiriță care nici ea n-a ajuns la cameră, dar face oarece politică și știe să zică „Dacă mă votați pe mine/ O să fie foarte bine". Deocamdată, la nivel edilitar, să devină, adică, primăriță, cu soțul ei Bârzoi primar. Și dacă pe vremea lui Alecsandri a evoluat public în vodevil, la modă atunci pe scenele pariziene, astăzi poate apare în veșmânt spectaculos de *musical* modern, la modă pe scenele americane și europene.

Ideea aparține actriței Iarina Demian, care a adaptat comedia lui Alecsandri *Chirița în provincie* la realitatea noastră, cu titlul *Chirița of Bârzoieni,* socotind că personajul „ascunde nesecate surse comice, că poate fi speculat mai ales în contextul actual" (citat din caietul-program). Graiul și formația neaoșe, moldovenești, purtarea și pretențiile împrumută manifestări străine, după darul imitației și seducția snobismului. Autoarea declară că adaptarea sa împlinește textul original cu „ritmuri, situații și cu mesaje noi", ceea ce e îndreptățit și firesc în noua structură de gen și merită aprecieri pentru inspirație, opțiune, care diversifică spectaculos registrul interpretativ, în unele cazuri chiar surprinzător („abia acum am înțeles că pentru a fi actor total trebuie să dansezi ca un dansator, să cânți aproape la fel de bine ca un cântăreț și să joci ca un actor" – Gheorghe Șimonca). La jumătatea secolului XIX erau la modă franțuzismele, sfârșitul secolului XX ne invadează cu englezisme și pedagogul în materie e fostul „musiu", acum mister Charles. În acord cu politica vremii de integrare în Uniunea Europeană, Chirița vrea să introducă în casa ei obiceiurile din Europa, vrea bodiguarzi, se înfășoară în tricolor când ajunge primăreasă și nu se sperie de un pistol îndreptat spre ea – *„Nu-mi pasă, că am imunitate!"* Guliță e superdotat și „încalecă motorul", Luluța pare suavă balerină săltând după fluturi, Ion condiționează accesul la primar de ploconul simbolic în pene de curcan și râvnită foaie... verde. Iarina Demian actualizează cu efect, fără să forțeze și creează momente de expresivitate muzical-coregrafică specifice genului, pe teme prelucrate-n cântec și de



Scenă din *Chiriţa de Bârzoieni* după Vasile Alecsandri.

Alecsandri (fumatul) şi alte multe noi *(„Sărmăluţe, ciulama,/ o palincă, o chiftea"*, sau *„Toată lumea azi ia şpagă/ o iubim şi ne e dragă./ De e dar, de e plocon/ Şpaga este de bon ton")* Excelent transpuse în motive şi ritmuri muzicale de către Tudor Chirilă şi Gelu Ionescu, pe evidente fluxuri occidentale, compoziţii şi dinamică antrenantă coregrafică creată de Roxana Colceag. Sedusă de perspectivă, Iarina Demian a fost mai puţin atentă la logica dramaturgiei, tratând mai superficial unele intenţii şi relaţii, sufocând altele în formulări pripite şi confuze (gălăgioase chiar, la un moment dat).

Antrenul şi eleganţa sunt, cred, atuurile principale ale spectacolului şi nu e puţin lucru. Place şi desfată. „Antren, antren cât mai mult, iată secretul unui bun spectacol", spunea un artist american despre teatrul muzical, citat de George Sbârcea în cărticica sa *O stradă cu cântec sau povestea musicalului.* Faţă de alte câteva încercări din ultimii ani, pe la Constanţa, Piatra Neamţ, Braşov, spectacolul actual al Teatrului de Comedie e mai complex şi admirabil închegat pe o mobilitate fără răsuflare. Cadrul plastic, de un roşu opulent, situează acţiunea într-o ipotetică sală de sport, cu spaliere şi sac tricolor de box (ce să zic – ne tot dăm pumni în tranziţie!), spaţiu de antrenament pentru o nouă mentalitate, şi costumele predominant negre se profilează pedant pe fundalul sângeriu, într-o ingenioasă viziune a Ştefaniei Cenean. Atras de proiect, Alexandru Darie a contribuit şi el cu inspirate efecte de lumini. Tudor Chirilă, prin calităţile sale de interpret muzical şi dansator, e adevăratul maestru de ceremonii al reprezentaţiei, în rolul lui Charles, insuflând participare, energie, sens şi stil echipei. E animatorul real al spectacolului. Emilia Popescu realizează cu vioiciune o Chiriţă „sportivă, muzicală, snoabă,ridicolă, caraghioasă", cum şi-a dorit-o, în savuroase accente moldoveneşti şi ochi mari, mari, deschişi spre „parvenire". Cântă şi dansează cu virtuozitate. E nostimă Delia Nartea în goana după fluturaş a Luluţei, în atracţia pentru Leonaş, în simulacrul de Ofelie cu mînţile rătăcite când se crede abandonată. E cu haz mucalit Gheorghe Şimonca în Ion, în puţinile scene cu stăpâna din prima parte, în memorabila scenă cu ploconul din partea a doua – aceea cu bietul curcan numit Valerică. Volubil şi ingenios, în neastâmpăr adolescentin Bogdan Cotleţ – *Guliţă,* aură de cavaler cu disponibilităţi de simulare Andrei Barbu – *Leonaş.* Bârzoi, sacrificat un pic de Alecsandri, a mai fost sacrificat ca tip şi aici, pentru o imagine mai limitată şi gonflată de primar, pe care Florin Dobrovici o realizează cu ridicol scontat.

Prea mult fum, în scene care suportă şi altele care n-au nevoie, prea puţină atenţie (şi uneori deloc) la rostire, în dialoguri sau refrene cântate, începând – îmi pare rău – cu excelentul Tudor Chirilă, care iuţeşte cuvintele, şi-aşa englezite, în grimase şi o rostogolire de cele mai multe ori neînţeleasă. Din dialogurile *Chiriţei* cu *Safta* – Mirela Oprişor nu se reţine mai nimic, iar, din păcate, textele unor cântece se pierd într-o învălmăşeală de sunete confuze şi gălăgioase. Un exces de mijloace pentru susţinerea antrenului, ce-i afectează, uneori, efectul şi raţiunea. Ceea ce e regretabil.

Teatrul de Comedie – *Chiriţa of Bârzoieni*, adaptare de Iarina Demian după Vasile Alecsandri. Regia: Iarina Demian. Decorul şi costumele: Ştefania Cenean. Muzica: Tudor Chirilă, Gelu Ionescu. Design lumini: Alexandru Darie. Coregrafia: Roxana Colceag. Cu: Emilia Popescu *(Chiriţa)*, Tudor Chirilă (*Charles)*, Delia Nartea *(Luluţa)*, Mirela Oprişor *(Safta)*, Gheorghe Şimonca *(Ion)*, Florin Dobrovici *(Bârzoi)*, Andrei Barbu *(Leonaş)*, Bogdan Cotleţ, Paul Ipate *(Guliţă)*, Ecaterina Ţugulea, Costina Ciuciulică, Pavel Bârsan, Gabriel Călinescu (în alte roluri) şi pasărea de curte, curcanul pe nume Valerică. Premiera: 16 octombrie 2004.

Tudor CHIRILĂ și Emilia POPESCU.

Emilia POPESCU, Tudor CHIRILĂ
și Mirela OPRIȘOR

TEATRUL NOTTARA

Ion PARHON

„Pădurea" nu stărnie în memorie...

Cu mai mult sau mai puțin temei, Ostrovski a fost pus în scenă de foarte puține ori în ultimii ani, iar *Pădurea* a văzut lumina rampei doar la Târgu Mureș, în regia lui Alexandru Colpacci, cu două stagiuni în urmă. În schimb, am văzut două montări „din afară", un foarte somnolent spectacol al Teatrului „MHAT", din Moscova, la care mai bine de jumătate dintre spectatori au părăsit sala la pauză, și o reprezentație excelentă prin vioiciune, pitoresc și culoare, dar și prin profesionalismul interpretării, cu piesa *Lupii și oile*, prezentată în Festivalul de Teatru Clasic de la Arad (2003), de trupa „Eugen Ionescu" din Chișinău, în regia lui Petru Vutcărău.

„Traumatizat" de versiunea rușilor de la „MHAT" (după cum a mărturisit într-un interviu), regizorul Tudor Mărăscu, unul dintre directorii de scenă cu cea mai mare experiență și cu o valoroasă cultură profesională, a năzuit să împrospăteze miezul și semnificațiile piesei. Domnia sa și-a propus să valorifice, în bună parte, substanța conflictuală, contrapunctul caractereologic în care se află antrenate personajele, dimensiunea grotescă a parvenirii și a puterilor magnetice, dar dezumanizante, ale banului. Mai important, însă, în acest spectacol devine imaginea „artistului", întrupată de acel tandem „Nesciastlivțev (tragedianul cabotin) și Sciastlivțev (comediantul bântuit de naivitat e și nenoroc), prin care viziunea regizorului tinde să-și apropie meritele profesionale și morale, totodată, ale unui important omagiu la adresa teatrului însuși. Încercarea, binevenită de altfel, nu este nici nouă, nici singulară, căci, sub straiele „clovnilor" sau ale actorilor ambulanți, ea a condus la memorabile performanțe în spectacole cum au fost acelea cu *Hamlet*, regizat de Alex. Tocilescu, Tompa Gábor și Vlad Mugur, apoi, nu de mult, *Romeo și Julieta*, sub semnătura lui Bocsárdi László. Când „realist", când „simbolic", decorul lui Dumitru Georgescu (mai consecvent în realizarea costumelor) și muzica lui Gabriel Basarabescu creează ambianța propice unei noi versiuni scenice căreia, din nefericire, nu toți interpreții ajung să-i dea viață în spiritul intențiilor regiei.

În rolul Raisei Pavlovna, am apreciat vitalitatea jocului și preferința pentru umor bine „măsurat", în cazul actriței Ileana Stana Ionescu, dar mai ales gama bogată a stărilor afective, inspirat nuanțate de Ruxandra Sireteanu, cu explozii și „implozii", cu dezlănțuiri și disimulări succesive, ce dau personajului forța de a trece rampa. O surpriză plăcută ne-a oferit și Ion Grosu în „comediantul" Arkadi Sciastlivțev, printr-o evoluție de mare sangvinitate și umor suculent, cu o expresivă mimică și remarcabilă plasticitate corporală, chiar dacă „miza" umorului este pe alocuri firavă. Apropiate de cerințele unui joc credibil sunt și partiturile interpretate alternativ de Ruxandra Sireteanu și Anda Caropol, în „slujnica" Ulita ori aceea oferită de Petrică Dinuliu în Karp, servitorul. Doi interpreți de o recunoscută forță creatoare, excelentul actor Ștefan Sileanu, în rolul „tragedianului", și Radu Panamarenco (Vosmibratov) reușesc mai puțin să

ne convingă, prin evoluțiile mereu previzibile, datorită unui patetism exagerat și linear, care nu-l părăsește pe primul dintre ei nici spre final, când relația actor–personaj–om ar fi impus-o, sau din cauza unor inutile „îngroșări" și grimase subordonate supralicitării comicului, la cel de-al doilea interpret. Neinspirat distribuit, actorului Lucian Ghimișsi, în Bulanov, îi lipsește forța de a-l întrupa, mai întâi pe cenușiul, umilul și caraghiosul „trepăduș", nelipsit de o ascunsă viclenie și ticăloșie ce „stă la pândă", apoi pe „mârlanul" cu bani, arogant și violent, din cea de-a doua parte a spectacolului. Tot „știarsă", neconvingătoare și cu accente melodramatice, parcă din alt spectacol, este evoluția Anei Maria Sileanu, în Aksiușa, ca și aceea a lui Leonid Doni, în Piotr, care alternează „șăgălniciile" sau dilatarea exagerată și neproductivă a unor momente comice (vezi lectura scrisorii), cu căderi de tensiune și suflu, mai ales în poziția de personaj reactiv, care „îi ascultă" pe ceilalți eroi ai piesei.

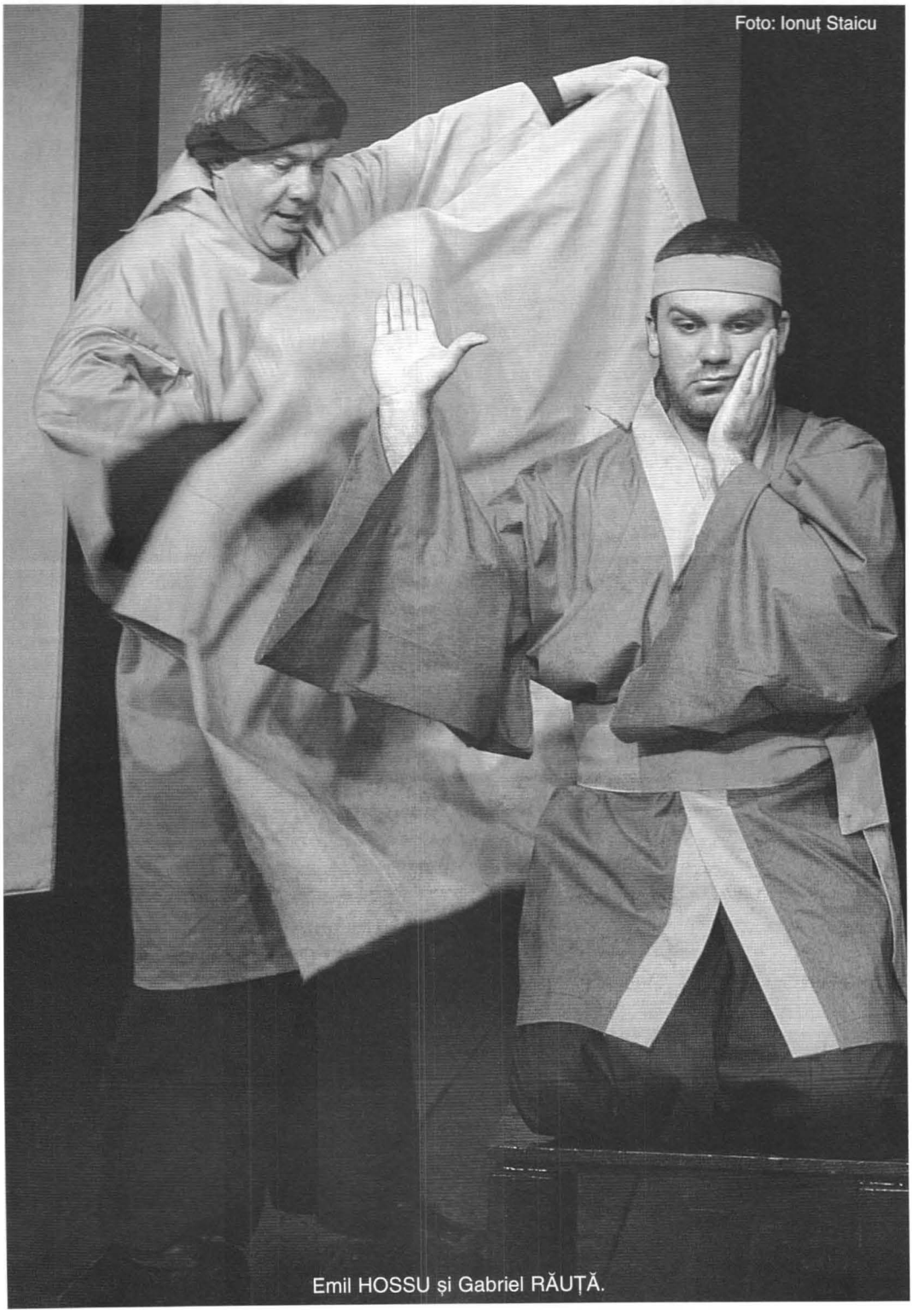
La aceste carențe de ordin interpretativ, aș adăuga și unele secvențe „lipite", ce în mod evident nu se integrează discursului scenic, nu-l susțin prin argumente de certă valoare ori subtilitate, așa cum sunt celebrul și banalul „joc cu mărul", dintre comediantul Sciastlivțev și slujnica Ulita, momentul din *Hamlet*, ori apariția unui imens pat cu baldachin în scenă, pentru câteva secunde, care ar sugera continuarea poveștii „erotice" dintre Bulanov și Raisa Pavlovna, începută pe neconfortabila bancă din grădină ! Dacă modificarea succesiunii unor scene din text (cu toate că uvertura este mult prea lungă) își află o motivație solidă, în intenția regiei de a ne propune o viziune nouă și personală asupra piesei, acele mici „impurități" sau „improprietăți" privind raportul dintre intenție și realizare obstrucționează drumul spectacolului către performanță. El nu traumatizează, dar nici nu riscă să tulbure multă vreme memoria spectatorului.

Teatrul „Nottara". Pădurea, de A. N. Ostrovski. Regia: Tudor Mărăscu. Decorul și costumele: Dumitru Georgescu. Muzica: Gabriel Basarabescu. Distribuția: Ileana Stana Ionescu/Ruxandra Sireteanu *(Raisa Pavlovna Gurmâjskaia)*, Ștefan Sileanu *(Nesciastlivțev)*, Ion Grosu (Sciastlivțev), Radu Panamarenco *(Vosmibratov)*, Lucian Ghimișsi *(Bulanov)*, Ana Maria Sileanu *(Aksiușa)*, Leonid Doni *(Piotr)*, Ruxandra Sireteanu/Anda Caropol *(Ulita)*, Petrică Dinuliu *(Karp)*. Data premierei: 29 ianuarie 2005.

Alina MANG

Trei povești de dragoste

Pe regizoarea de origine germană Ulrike Döpfer, aflată la a doua colaborare cu un teatru din România (a pus în scenă la Teatrul „Radu Stanca" din Sibiu piesa *Zăpadă de toamnă* după Yukio Mishima), am „cunoscut-o" prin intermediul spectacolului pe care îl semnează la Teatrul „Nottara": *De trei ori dragoste*. Prezența unui artist (regizor de această dată) din afara granițelor țării noastre pe o scenă din România este o propunere interesantă pentru publicul care nu are des șansa de a vedea într-un alt context (să zicem de festival, turneu al unor trupe străine etc.) spectacole ale unor artiști ce aparțin unui alt mediu cultural (teatral), formați la o altă școală decât cea românească (de teatru). Devine incitant de urmărit subiectul ales spre dezabatere, modul de abordare al acestuia, formula



Emil HOSSU și Gabriel RĂUȚĂ.

scenică de rezolvare, lucrul cu actorii (români) și receptarea de către public (ul român) a produsului artistic.

Subiectul ales este dragostea. Cele trei povești care compun spectacolul Teatrului „Nottara" vorbesc despre idealul iubirii, dorul neîmplinit, despre infidelitate, adulter. Primele două sunt o incursiune în teatrul japonez, de tip Nô (*Vânt de toamnă*) și Kyogen (*Libertate pentru o noapte*), iar cea de-a treia în teatrul absurd al lui Beckett (*Play*). O alăturare ce pare ciudată, dar verosimilă dacă este privită din punctul de vedere al rafinamentului și al esențializării mijloacelor folosite în teatrul Nô, Kyogen și în piesele lui Beckett, urmând, însă, ca pentru reușita unei asemenea montări, să-i revină o mare responsabilitate și punerii sale scenice „în pagină". Pe lângă cei cinci actori ai Teatrului „Nottara", implicați în acest proiect (Emil Hossu, Diana Lupescu, Gabriel Răuță, Raluca Gheorghiu și Cristian Nicolae), regizoarea Ulrike Döpfer (născută la Göttingen, absolventă a unor cursuri de teatru și dans la München, preocupată de studiul formelor tradiționale de teatru japonez) i-a avut colaboratori la realizarea acestui spectacol pe Hannes Schuller, scenograf (născut la Hălchiu, în România, stabilit în Germania, licențiat în studii teatrale al Universității „Ludwig Maximilian" din München), și pe cunoscutul compozitor Iosif Herțea. Ei au creat o atmosferă specială, de plăcută intimitate, care reprezintă singurul punct cu adevărat reușit și pariul câștigat al spectacolului.

Decorul, construit atent, dar fără prea multe detalii, din linii simple, și costumele sugestive compun imagini frumoase vizual, precum niște tablouri în culori vesele și pastelate, ale căror personaje au prins viață și au invadat încăperea. Muzica este un concert *live* susținut de trei muzicanți: Călin Torsan, Silviu Fologea, Gabriel Răuță și instrumentele lor: diverse tipuri de fluiere, caval, xilofon și altele mai puțin cunoscute, neobișnuite pentru cei neinițiați: woodbocks, bongos, guero, maracas etc. Universul sonor obținut nu a acompaniat cele două povești japoneze, ci a jucat un rol în sine. Mai cu seamă în cea dintâi, în *Vânt de toamnă*. Hanna își așteaptă iubitul să se întoarcă, să o caute, dar anotimpurile trec fără ca el să apară. Zbuciumul ei interior ni se dezvăluie scenic prin dans, compus din mișcări stilizate, bine lucrate de Raluca Gheorghiu, cu emoție și poezie.

În *Libertate pentru o noapte* acțiunile se înmulțesc, intriga se complică, dialogul este cel care lămurește, dar și comentează situațiile. Apar caractere bine conturate: soțul infidel și mincinos (Emil Hossu), slujitorul complice (Gabriel Răuță), soția păcălită și răzbunătoare (Diana Lupescu). Doar costumele mai amintesc de teatrul japonez. Ceva apropie jocul actorilor de o interpretare mai mult autohtonă. Un moment de teatru modest, pe alocuri hazliu, dar adesea lipsit de nerv. Ultima poveste de dragoste, adulterină, dintre un *Bărbat* (Emil Hossu), *Femeia 1* (Diana Lupescu) și *Femeia 2* (Raluca Gheorghiu) – personajele beckettiene din *Play* – este spusă *alb* și repetat de cei trei, fiecare având propriul său punct de vedere asupra întâmplărilor. Privesc fix, în față, fără relație, replicile lor se intercalează, dar s-au și suprapus, din păcate! Spotul de lumină care cade pe fața celui ce urmează să vorbească – și chiar piesa în sine – cere și impune un anumit ritm al derulării confesiunilor. Unul alert, bine punctat, pentru ca efectul obținut să fie cel așteptat. Din nefericire, acestui ultim moment al spectacolului îi lipseau probabil cizelările finale, împletirea mărturiilor celor trei rămânând astfel fără impact. Niște rostiri scenice pe marginea subiectului amintit, repetate obsedant, chiar obositor.

Am văzut un spectacol precum un șirag cu pietrele nu tocmai șlefuite.

Schimbarea registrului între cele trei module ale spectacolului le-a creat dificultăți interpreților, însă nici alegerea lor și felul în care au fost legate nu le-a fost de prea mare ajutor...

Teatrul „Nottara" – De trei ori dragoste **(Vânt de toamnă după o piesă japoneză Nô de Zeami. Traducerea: Emerich Barfuss. Adaptarea: Ulrike Döpfer.** Libertate pentru o noapte **după o piesă japoneză Kyogen. Traducerea: Emerich Barfuss. Adaptarea: Ulrike Döpfer.** Play **de Samuel Beckett. Traducerea din limba engleză: Cristian Ionescu). Regia: Ulrike Döpfer. Scenografia: Hannes Schuller. Muzica: Iosif Herțea. Distribuția: Emil Hossu, Diana Lupescu, Gabriel Răuță, Raluca Gheorghiu și Cristian Nicolaie. Muzicanți: Călin Torsan, Silviu Fologea. Data premierei: 15 ianuarie 2005**

Constantin PARASCHIVESCU

La un pahar de bere cu Fabrizio

N-am știut că e Fabrizio personajul care apare bombănind împiedicat prin spațiul de joc, la începutul spectacolului *Hangița* , de la Sala Mică a Teatrului Nottara. Cu priviri înnegurate, clătinându-se și icnind, poți să crezi că e un bețiv vagabond rătăcit pe-aici. Dar el ia de pe patru măsuțe câteva pahare cu bere pe care le oferă publicului, gest neașteptat și galant, care spune parcă altceva. Mă rog, unii și alții iau cu zâmbet paharele și-l urmăresc curioși pe acest personaj care umblă împins parcă de un resort, ca un handicapat, și-i fulgeră aprigă mânie în ochi. Cine-o fi? ce-i cu el? Ne vom lămuri curând că e însuși Fabrizio, sluga frumoasei hangițe din Florența, căreia îi e devotat și pe care o iubește. Iar apriga supărare e provocată de târcoalele pe care i le dau stăpânei niște nobili neisprăviți, caraghioși și gugumani, aciuați aici. Insolență ce te poate face să-ți pierzi mințile, nu? Și să ajungi la *cremenal?* Hm, dacă-i chiar așa, atunci Fabrizio vrea să ne ia martori la tărășenie, cu paharele lui galante de bere. Să vedem...

Doi nobili sunt într-adevăr gugumani și caraghioși. Marchizul di Forlipopoli și contele d'Albafiorita, pe care Alexandru Jitea și Valeriu Preda îi interpretează cu un grotesc accentuat, nu de puține ori cu efect autentic în privința ramolismentului ce contrastează cu aerele arogant etalate. Al treilea are ținută și păstrează cel puțin o aparentă autoritate, care impune un timp – cavalerul di Ripafratta. Interpretul său, Constantin Cotimanis, are vigoare și morgă, domină tandemul anterior printr-o superioritate de principii care, chiar dacă sunt greșite, sunt logic argumentate în ceea ce-i privește misoginismul. Unde mai pui că are, cu evidentă îndreptățire, pretenții ce par a fi un act vădit de îngâmfare și snobism, dar aici e, totuși, real și motivat, implicând conduita stăpânei. Tolerează ea neglijența în propriul han?

Nu știu dacă domnul Tino Geirun, regizorul spectacolului, și-a pus aceste întrebări și poate că e exagerat că le pun eu. Dar dacă am înțeles că a urmărit o subliniere caricaturală în forță a celor doi nobili decrepiți, n-am înțeles de ce o extinde și asupra celorlalți, Ripafratta și Fabrizio fiind primii sacrificați. *Ortensia* (Anca Bejenaru) și *Dejanira* (Anda Caropol) expediate fără rost, iar Mirandolina, principalul personaj al comediei, pe care o știm frumoasă și spirituală, de o vie inteligență, vervă și ironie, văduvă de bun-simț care-și apară cu energie cinstea și

renumele bun, să devină un fel de Mița Baston. Stridentă și provocatoare. Crenguța Hariton, pe care am văzut-o în rol, avea toate datele pentru a crea personajul care cucerește prin cochetărie și farmec, cu simplitate și haz sănătos. E frumoasă ea, dar de o seducție ostentativă, cu maniere de mahala, care mai degrabă intrigă și îndepărtează personajul de propria-i fire. În relația cu Ripafratta nu duce o luptă pentru a sensibiliza inima indiferentă și rece, ci se insinuează ca o cochetă, mândră de darurile fizice. Iar marțialul cavaler, ferm în principii, se înmoaie ca o legumă la prima avansare mai îndrăzneață a decolteului sub nasul lui, ca un băietan imberb și tâmp. Din acest moment, Ripafratta nu mai contează, între el și Mirandolina nu mai e o înfruntare de mentalități și caractere, iar ea nu câștigă un ascendent moral. Ce e? Nu știu ce și-a propus domnul Geirun să fie, noi râdem de schimonoseli și clovnerii, dar când Fabrizio ne arată și pantalonii serios rupți în fund, ne întrebăm dacă nu cumva cavalerul avea dreptate să reclame neglijența de la han și dacă toată tevatura n-a vizat – mai știi? – șarja pe care o trăim de-adevăratelea în anii noștri?. Să ne fi luat de aceea Adrian Văncică, excelent în Fabrizio, martori la ea cu un pahar de bere?

Menționez ingeniozitatea scenografică a anonimilor care au creat savuroase costume și au localizat hanul cu două masive uși laterale, pe care nu i-am găsit notați în pachetul original de cărți de joc sub forma căruia se prezintă, dintr-o salutară inspirație a secretariatului literar, caietul-program al spectacolului.

Teatrul Nottara – *Hangița* de Carlo Goldoni. Un spectacol de Tino Geirun. Cu: Constantin Cotimanis *(Cavalerul di Ripafratta),* Alexandru Jitea *(Marchizul de Forlipopoli),* Valeriu Preda *(Contele d'Albafiorita),* Crenguța Hariton, Daniela Minoiu *(Mirandolina),* Anca Bejenaru *(Ortensia),* Anda Caropol *(Dejanira),* Adrian Văncică *(Fabrizio).* Data premierei: 16 februarie 2005.

Valeriu PREDA și Crenguța HARITON.

TEATRUL NAȚIONAL CRAIOVA

Constantin PARASCHIVESCU

Demonia istoriei

Ca membru al Convenției Teatrale Europene, Teatrul Național Craiova și-a onorat statutul de participant prin concretizarea unui proiect lansat în 2002 și finalizat în 2004, intitulat „Teatrul Europei – oglindă a culturii refugiaților", cu premiera piesei lui Matei Vișniec scrisă în acest scop, *Hotel Europa, complet.* Creată în 1988, convenția însumează 36 de teatre din 21 de țări, cele mai multe reprezentând Germania (4), Franța, Italia, Slovenia, Spania (câte trei). Scopul – favorizarea schimbului de idei, persoane și spectacole, întregirea cunoștințelor culturale despre membri. S-au scris zece piese în cadrul proiectului, au fost reprezentate șapte

Pentru năpăstuiții de pe alte meleaguri, bătrânul nostru continent ar echivala cu un hotel de cinci stele, pentru europeni cu o rană deschisă de pe urma teribilelor încercări prin care au trecut – două războaie mondiale, exterminarea evreilor, nazismul și comunismul, atrocitățile din fosta Iugoslavie. „Nici un alt spațiu de pe planetă nu este marcat de contradicții atât de puternice precum Europa noastră", scrie Matei Vișniec într-un text special pentru caietul-program; „Europa a creat modelul actual de societate care a devenit universal. În același timp, însă, Europa își pierde ceva ce sunt tentat să numesc suflet (concept dificil de vehiculat într-o analiză științifică). Sufletul, *anima* în latină; altfel spus, ceea ce animă, ceea ce dă viață... Ceea ce dă răspunsuri la întrebările esențiale. Mie mi se pare că trăim într-o Europă în care nimeni, cu excepția fanaticilor, nu mai are curajul să dea răspunsuri". Gânduri de o ascuțită luciditate ale scriitorului, amare și grave, sensibilizat de masacrul fraților balcanici, cum a dovedit-o acum câțiva ani în piesa *„Despre sexul femeii ca un câmp de luptă în războiul din Bosnia.* Extinse, acum, asupra celor nevoiți să ia calea pribegiei din preajma punctelor nimicitoare de foc, în goană, uneori doar cu o bocceluță, care, la întoarcere... ce mai găsesc? Poate casa arsă, alți vecini, altă țară, alte hotare. Fii pierduți și neînmormântați. Făpturi sadice, dispuse să facă comerț cu oase dezgropate pentru jelirea creștinească a odraslelor. Și, deși s-au stins punctele de foc, alte generații se înstrăinează pentru o viață mai bună în vestul continentului și ajung pe trotuarele lui, ca multe tinere fete în comerțul sexual. Tot o înstrăinare, un refugiu, un exil iluzoriu – în esență o pierdere de identitate. „Deja, privită cu lupa, Europa apare ca o suburbie a Organizației Mondiale a Comerțului... un spațiu fără *stil* de viață propriu, fără vocație culturală universală" (Matei Vișniec). Efect al unui fenomen de damnațiune istorică – „exilul secolului nostru se înscrie în domnia existențială a istoriei" (Ștefan Augustin Doinaș). Războiul s-a sfârșit sau doar suspendat? se întreabă dramaturgul; năzuința spre Europa mai e sinonimă cu casa? Și ce mai e *acasă* într-un spațiu fără identitate spirituală și vocație culturală? Tulburătoare dilemă pusă în discuție de Matei Vișniec, într-o ipoteză dramatică cu situații prefigurate, personaje convenționale și reflecții de un cutremurător cinism privind comerțul cu oase omenești – „astăzi totul se vinde și se cumpără, nu?!".

Natașa RAAB și Filip RABABOC.

Publicul încadrează din trei părți un podium circular pe scenă, cu trape ce indică gropi de luptă, de apărare, de mormânt, puțuri și beciuri. O sirenă urlă sălbatic, înfiorându-ne, și din gropi ies mai întâi arme amenințătoare, apoi un soldat, alt soldat, rude bune până ieri, acum dușmani de moarte. Stanko și Vibko, după nume indicând lesne zona explozivă de conflict între frați din sud-estul Europei. Cel mai tânăr e spulberat cu un glonț, războiul se termină, coșmarul continuă, însă, cu manifestări perfide și de un cinism grotesc între semeni. Dramaturgul scrie o parabolă, cum ne-a obișnuit, dar privirea detașată și logica elegantă e înlocuită acum cu un scrâșnet de durere și un avertisment îndârjit. Regizorul Șerban Puiu creează o atmosferă de austeritate dramatică, menținând evoluția părinților întorși din refugiu, care-și caută copilul, cu o îndârjire reținută, demnă, ca de baladă la Natașa Raab *(Mama)*, mai puțin marcată la Eugen Titu *(Tatăl)*. Impresionează tânguirea celui căutat, simbolicul firicel de iarbă distrus de aberația urii, în interpretarea delicată a micuțului Filip Rababoc pe care personajele nu-l văd („ nimeni n-a văzut vreodată un suflet"...). Angel Rababoc schițează în perorații dintr-o răsuflare și hohote de încântare un produs odios al profitorilor vremii (Vecinul cel nou), Mirela Cioabă compune două portrete derizorii, mai conturat unul (Patroana de bar), mai incert altul (Nebuna satului), Mihai Arsene e viguros și ofensiv în dublă apariție (Stanko, omul înarmat care păzește frontiera). Două debuturi de bun augur,cred, pentru că Oana Bineață a avut ce contura în destinul fără replică al fetei sacrificate, iar Mircea Tudose a apucat să schițeze din trei replici un alt destin sacrificat (Vibko). Nu toate ieșirile de sub pământ par motivate, după cum o prelungită reținere în jocul părinților diminuează ceva din presupusa dramă lăuntrică.

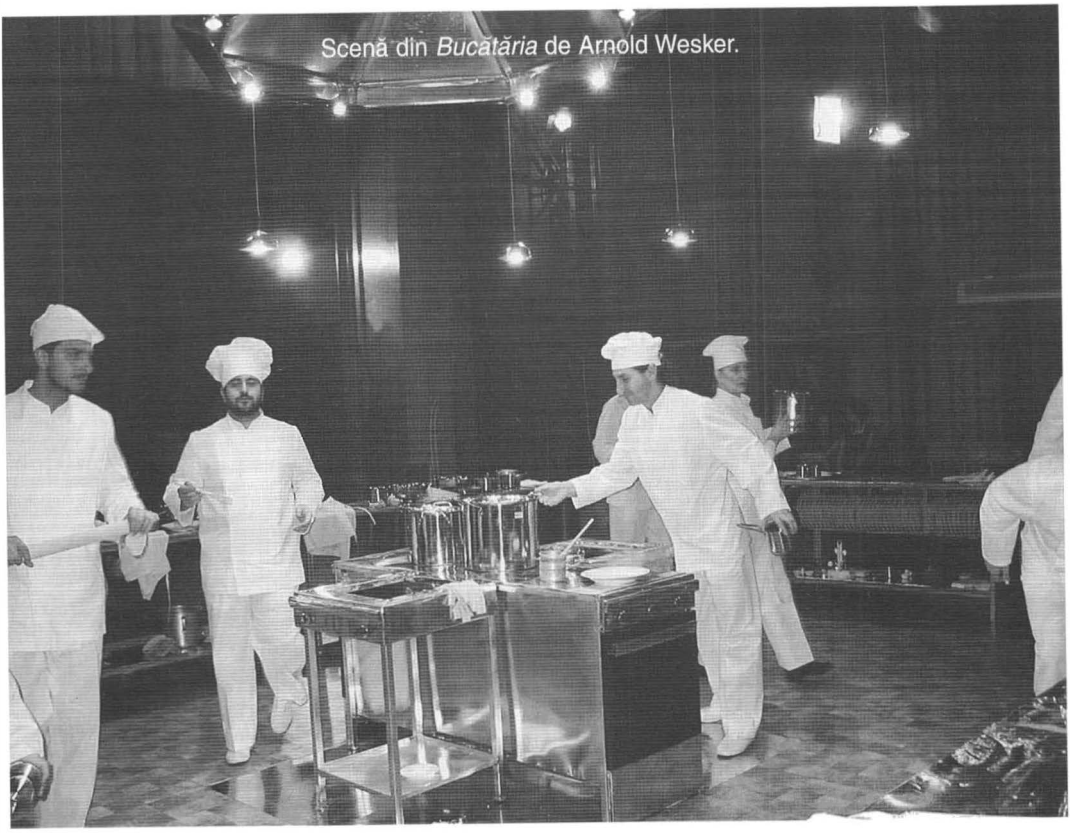
Teatrul Național Craiova: Hotel Europa, Complet **de Matei Vișniec. Regia: Șerban Puiu. Scenografia: Lia Dogaru. Muzica: Marius Hristescu. Cu: Natașa Raab *(Mama)*, Eugen Titu *(Tatăl)*, Angel Rababoc *(Vecinul cel nou, Un domn)*, Mirela Cioabă *(Nebuna satului, Patroana de bar)*, Mihai Arsene *(Stanko, Omul înarmat care păzește frontiera)*, Mircea Tudosă *(Vibko)*, Oana Bineață *(Fata)*, Filip Rababoc, Maria Mirela Vlad *(copiii)*. Premiera 15 ianuarie 2005.**

TEATRUL „G.A.PETCULESCU" REȘIȚA

Lumea ca bucătărie

Teatrul din Reșița a întinerit în bună parte,atât ca vârstă a colectivului, cât și spiritual prin elanurile și ambițiile membrilor săi. Repertoriu divers, cu piese de complexitate dramatică semnată Dürrenmatt și Mrožek (*Vizita bătrânei doamne, Cvartetul)*, comedii de vervă sclipitoare (*Veneția)*, forță și subtilitate satirică (*O noapte furtunoasă, Iluzia optică)*, confesiuni polemice (*Nopți albe)*. Regizori care s-au atașat colectivului și realizează aici montări inspirate (Mihai Lungeanu), alții care găsesc unda de rezonanță de la prima întâlnire (Gavril Borodan, Ada Lupu). Varietatea de viziuni și modalități interpretative asimilată cu încredere și seriozitate de artiști, într-o solidaritate apreciabilă de aspirații,stimulată și susținută cu dăruire și rigoare de directoarea Mălina Petre. Care mărturisește în filele unei reviste minuscule a teatrului, intitulată *Replica*, în editorial, că „acest lucru este posibil prin credință, optimism, încredere, toleranță, devotament". Adaug eu, pasiune și perseverență.

La începutul acestei stagiuni s-a reprezentat piesa lui Arnold Wesker *Bucătăria* , în adaptarea și regia Adei Lupu. Scrisă acum aproape o jumătate de secol (1957



Scenă din *Bucătăria* de Arnold Wesker.

după caietul-program, 1961 după Vito Pandolfi), piesa a fost pentru autor un act de protest la adresa condițiilor de lucru care transformă omul într-un obiect mecanic, parte dintr-un agregat ce trebuie să funcționeze ireproșabil și indiferent la abrutizarea ființei. „Lumea poate să fi fost o scenă pentru Shakespeare, pentru mine este o bucătărie – spune autorul – unde oamenii vin și pleacă și nu pot zăbovi îndeajuns pentru a se înțelege unii cu alții, iar prieteniile, simpatiile și dușmăniile sunt date uitării tot atât de repede cum au luat naștere". Viteza contează, covârșește, predomină iuțeala, iureșul, ritmul nebunesc și trebuie să-i faci față, că – așa cum spune un personaj – „Crezi că în altă parte e altfel? Așa cum e bucătăria asta împuțită, așa-i și lumea [...] Totul merge prea iute ca să înțelegeți ce se întâmplă".

Iuțeală pe care a urmărit-o și regizoarea în caruselul amețitor al montării, într-o sincronizare spectaculoasă de gesturi și mișcări care să sugereze angajarea demențială a personajelor în pregătirea, ca pe bandă rulantă, a bucatelor comandate de cei vreo două mii de clienți pe zi ai luxosului restaurant. A cărui patroană, Domnișoara Marango (în piesă bărbat suspicios, de 75 de ani) e interesată exclusiv de profitul consistent și încântată de mecanismul pe care l-a creat, perfect reglat, unde totul se desfășoară șnur, dintr-o răsuflare, și nu e timp de visare. Că dacă ar fi... unul visează un atelier, altul că doarme, alții bani, femei, prieteni. Iar cine nu poate visa într-o bucătărie, într-o lume în care individul e anihilat astfel, ajunge la paroxism și, într-un acces de isterie, dă drumul la gaz, ca bietul *Peter* (Mihai Vântu). Spre stupoarea Domnișoarei Marango, care nu poate pricepe gestul de revoltă – „Am greșit eu poate cu ceva? Doar trăiesc într-o lume dreaptă, nu?

Şi tu ai oprit în loc lumea asta! E ceva ce nu ştiu eu?". Remarcabilă prezenţa Domnişoarei în interpretarea surâzătoare şi ocrotitoare, parcă, a Mălinei Petre, cu uimire profundă pentru gestul inexplicabil al tânărului revoltat, care o surprinde până la lacrimi. Cum am spus, Ada Lupu a creat,cu excelentă inspiraţie şi sincronizare, caruselul pregătirilor din bucătărie, cu bărbaţi prinşi în gesturi mecanice, vorbe aruncate în mişcări continue, mânuiri automate de veselă şi tacâmuri, chiar o prelungă jonglerie cu farfurii aruncate peste umăr, pe care o admiri pentru virtuozitate, dar te şi întrebi când va scăpa una pe jos. Şi, de ce să cârtim, seducătoare ocoluri de jur-împrejurul lor şi prin faţa noastră a patru frumoase chelneriţe, în rochii sclipitoare şi sumare, care aprind pofta de viaţă a bărbaţilor cu bonete albe şi încântarea noastră sinceră – Loredana Luca, Cristina König, Gianina Iconaru, Delia Lazăr. Numai că toate astea deviază la un moment dat spre estradă şi paradă a modei, estompând reliefurile şi destinele individuale sufocate aici de un dramatism copleşitor. Care înăbuşă aspiraţiile personajelor şi visele. Interpreţii le exprimă în strigăte sporadice – Mihai Vântu, Florin Ruicu, Constantin Bery, Ştefan Abrudan – dar ele rămân fără ecoul semnificaţiilor mai adânci. Le alătur pentru efort şi virtuozitate numele lui Sorin Fruntelată, Dan Mirea, Justina Prisăcaru, Matei Munţiu, Florin Ibraşi, a scenografei Ana-Iulia Popov, care a izbutit o amplasare funcţională pentru jocul desfăşurat cu publicul pe scenă, şi a coregrafiei Angela Şuiu, care a avut de compus mult-grăitoare pantomime.

Teatrul „G.A. Petculescu" Reşiţa – Bucătăria de Arnold Wesker. Regia artistică: Ada Lupu. Scenografia: Ana-Iulia Popov. Coregrafia: Angela Şuiu. Distribuţia: Mălina Petre *(Domnişoara Marango)*, Florin Ruicu *(Bucătarul-şef)*, Mihai Vântu *(Peter)*, Constantin Bery *(Paul)*, Sorin Fruntelată *(Raymond)*, Dan Mirea *(Hans)*, Justina Prisăcaru *(Gaston)*, Matei Munţiu *(Michael)*, Ştefan Abrudan *(Kevin)*, Florin Ibraşi *(Nicolas)*, Loredana Luca *(Anne)*, Cristina Konig *(Monique)*, Gianina Iconaru *(Hettie)*, Delia Lazăr *(Charlotta)*. Data reprezentaţiei 21 ianuarie 2005.

TEATRUL NAŢIONAL CONSTANŢA

Complexul livezii

La Constanţa, domeniul culturii cunoaşte restructurări şi dispute. Muzeele s-au unificat formal, vestigiile antice din parcul situat în faţa gării au fost distruse, patru instituţii de spectacol au fuzionat în perechi. Teatrul de dramă şi comedie „Ovidius", care ne interesează, a devenit Teatrul Naţional prin asocierea cu Teatrul de revistă „Fantasio" şi are două companii – Compania dramatică „Ovidius" (coordonator Lucian Iancu), Compania de revistă „Fantasio" (coordonator Nicodim Ungureanu), director general Mirela Oproiu. Totodată, şi-a schimbat sediul, mutându-se în clădirea teatrului asimilat, mai mică în proporţii, sediul părăsit revenind acum operei care s-a asociat cu compania de balet „Oleg Danovski". Nu e în căderea mea să judec aceste schimbări, care poate nu sunt numai de natură bugetară, dar se poate constata că o dată cu avansarea în rang la statutul de teatru naţional, instituţia a alunecat în imagine prin situarea ei într-un spaţiu anodin şi impropriu. De asemenea, nu e de înţeles de ce nu şi-a mai putut împărţi cu opera scena şi sala în care au funcţionat, slavă Domnului, decenii la rând, câta vreme la Iaşi, Cluj, Timişoara, instituţii similare o fac foarte bine, alternativ?

Alexandru MEREUȚĂ, Nina UDRESCU, Lucian IANCU.

O primă realizare a noii scene naționale de la malul mării e *Livada de vișini* de A.P.Cehov, în regia tânărului Dan Vasile. Un spectacol pregătit în cadrul centenarului de anul trecut al morții lui Cehov, cu premiera la jumătatea lunii ianuarie anul acesta. A câta versiune în ultimii doi–trei ani în țară, nu știu, totuși se vede că ultima piesă a dramaturgului atrage prin ceva ce depășește, poate, cu un semiton melancolia poetică a celorlalte trei capodopere. Alternativa schimbării? Poate. Nici celor trei surori, nici unchiului Vanea nu li se schimbă statutul existențial, iar în ce o privește pe Nina Zarecinaia zborul ei de simbolic pescăruș continuă, tuturor fiindu-le proprie *puterea de a îndura*. Ranevskaia, Gaev et comp. părăsesc, însă, bătrâna casă boierească, pierzând o proprietate și, o dată cu ea, identitatea. Le e propriu *refuzul de a accepta* o alternativă și astfel ies din scenă fără glorie, dar nu înfrânți. Pentru că ceea ce numea George Banu „complexul livezii" e de nerezolvat – „ne plasează întotdeauna în centrul unei contradicții fără ieșire". Pozițiile tranșante în interpretare nu sunt, deci, elocvente, dar nici cele incerte, amorfe; personajele se definesc prin ambiguitate. În versiunea constănțeană se conturează fizionomii de o anumită ținută și expresivitate, mai puțin relații și stări. Excelentele costume create de Doina Levintza definesc cel mai bine personajele, într-o fascinantă diversitate de materiale și culori: o elegantă rochie vișinie și o enormă pană la pălărie, ca o coadă de păun, Ranevskaia; manta albă și pălărie cu boruri largi, impunătoare, Gaev; cămașă simplă de țăran și blană grea de negustor Lopahin; pantalon și bluză neagră, șapcă de proletar, Trofimov; costum alb, cu vestă, Firs. Ciudat, decorul imaginat tot de ea, pare a fi un fundal pentru proiecția costumelor, cutie strâmtă, sângerie, care închide spațiul de joc, fără sugestie. Cioturile de copaci, care apar acolo din actul doi, indicând tăierea livezii, par mai mult obstacole în calea personajelor.

Sunt scene de reală spectaculozitate, vizuală și teatrală, cum e sosirea în grup a tuturor celor ce o însoțesc pe Liubov Andreevna la moșie. Moment de încântare plastică pentru toaletele etalate, de efuziune lirică pentru personajele și obiectele regăsite. Emblema boierimii e pe umerii și pe chipul scăldat în zâmbet al lui *Gaev*–Lucian Iancu, cea mai elocventă creație cehoviană a spectacolului, printr-o autentică retorică poetică ce sensibilizează amintiri și rang. Liubov Andreevna e Nina Udrescu, frumoasă cum era de așteptat, dar detașată, plutind pe un nor parcă, oarecum păpușă fragilă, puțin convinsă de autoritatea ei, ceea ce nu e destul pentru un rol complex. Nicu Stângaciu își susține autoritar logica licitației în Lopahin și pare mai realist în context, dar e evaziv, stângaci, în interpretarea altor teme dramatice care privesc relațiile cu ceilalți și propriul destin. Afecțiunea pe care o nutrește pentru Liubov Andreevna e neclară și izbucnirile lui melodramatice din ultimile scene derulează prin ridicol. Studentul întârziat Trofimov, cu utopicile lui idei de progres social, e dus de valuri demagogice umflate în peroratiile lui Iulian Enache, ca un activist cu șapcă de tristă amintire pentru noi, ceea ce nu era cazul. Cu rățoielile Laurei Crișan–*Duniașa* începe strident spectacolul, cu Cristina Oprean–*Charlotta Ivanovna* se derulează excentrice numere de iluzionism în răpăit de tobe ca la circ. În general, regia n-a izbutit și relații verosimile între fizionomii, a pierdut cadența dramatică în scene tărăgănate. Ce efect mai are invocarea simbolică a dulapului în monologul lui Gaev, dacă se dorește a fi o nenorocire măsuța dezmembrată? Ce rost avea dezlănțuirea muzicală din foaier, în pauză, cu paharele de vodcă pe tavă printre spectatori și de ce trebuia să invoce bătrânul lacheu Firs făptura divină în final, cu un text care nu e a lui Cehov, câtă vreme Alexandru Mereuță a fost, pe textul lui Cehov, natural și impecabil în ținută până aici? Deși voit șters o bună bucată de timp, se reține figura moșierului Pișcik creată

de Mihai Sorin Vasilescu, care se impune spre final. Dana Dumitrescu schițează o făptură veridică în Ania, Dana Trifan se arată mai reținută în Varia. O revizuire de ritm și atmosferă ar da spectacolului timbrul care-i lipsește.

...Și o ciudățenie: caietul-program cu excelente ilustrații color și grafică remarcabilă pe care l-am primit, reproduce pe primele pagini texte de George Banu, Dumitru Solomon și J.B. Priestley cu fraze lăsate în suspensie la fiecare sfârșit de coloană. Cum pe secretara literară Anaid Tavitian o știu foarte scrupuloasă, am întrebat-o de ce e așa; „Așa a vrut regizorul", mi-a spus dânsa. Chiar așa?

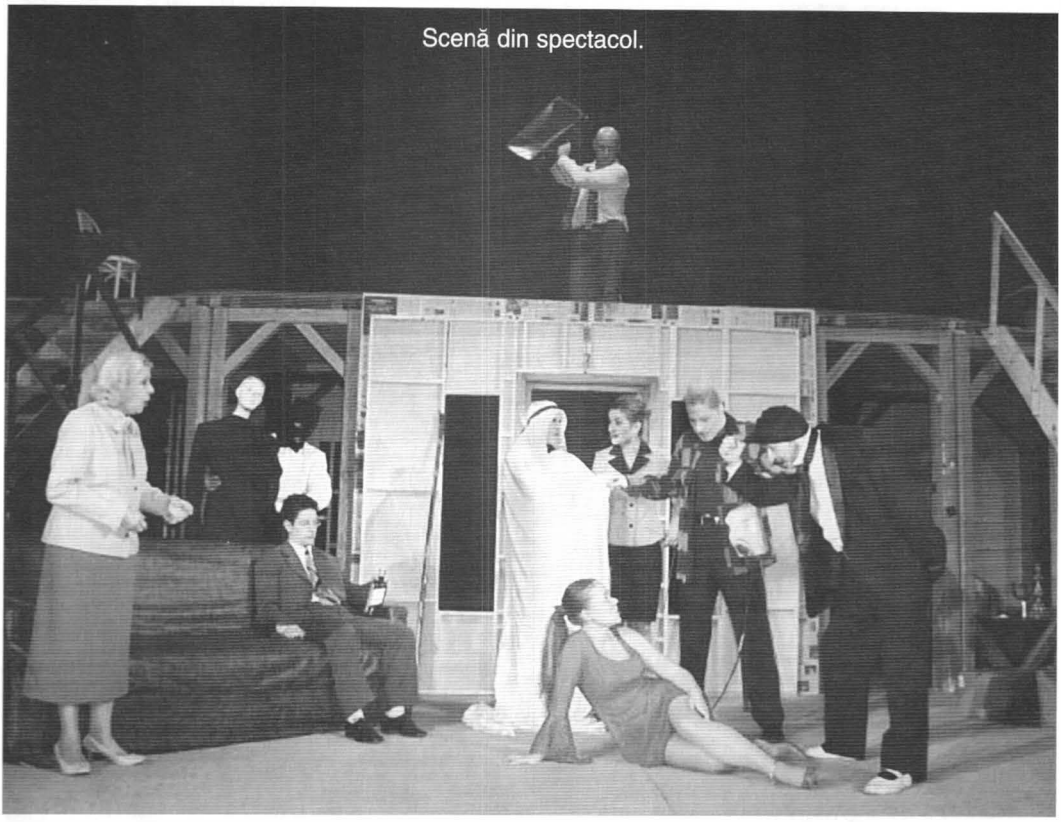
Teatrul Național Constanța, Compania Ovidius – *Livada de vișini* de A.P.Cehov. Regia: Dan Vasile. Costume și decor: Doina Levintza. Distribuția: Nina Udrescu *(Ranevskaia)*, Dana Dumitrescu *(Ania)*, Dana Trifan *(Varia)*, Lucian Iancu *(Gaev)*, Nicu Stângaciu *(Lopahin)*, Iulian Enache *(Trofimov)*, Mihai Sorin Vasilescu *(Pișcik)*, Cristina Oprean *(Charlotta Ivanovna)*, Nicodim Ungureanu *(Epihodov)*, Laura Crăciun *(Duniașa)*, Alexandru Mereuță *(Firs)*, Elias Ferkin, Alexandru Axente *(Iașa)*, Maria Nestor *(O trecătoare)*, Rodica Onța, Cătălin Toader, Bogdan Manciu, Andrei Răilean, Viorel Ionescu, Valentin Tănase (muzicanți). Premiera 17 ianuarie 2005.

TEATRUL DRAMATIC „FANI TARDINI" GALAȚI

Farsă... într-un act

Scandal în culise este o farsă scrisă de englezul Michael Frayn în 1982, an în care a și fost distinsă cu două premii pentru cea mai bună comedie și a dobândit, curând după, faimă internațională. Ideea e ingenioasă – același text de piesă urmărit în trei faze succesive din perspective și cu consecințe diferite, pe fondul ritmului galopant și haotic în care se pregătește uneori un spectacol. Cu nervi, neînțelegeri și nemulțumiri, care numai premise de reușită nu anunță. Actul întâi, o repetiție, cu întreruperi iritate ale regizorului și reluări de scene într-o stare de tensiune generală; actul doi, spectacolul, sugerat în planul doi al spațiului vizual, planul principal fiind al părții nevăzute din spatele decorului, unde actorii își așteaptă intrarea, își trag sufletul, schimbă impresii fugare sau reproșuri, își aranjează ținuta, fură sărutări și îmbrățișări, sau lansează fulgere de răzbunare rivalului, loc propice intrigilor; al treilea e efectul inevitabil al degradării, când la realizarea unui proiect – artistic sau de altă natură – nu predomină autoritatea unei orientări optime, ferme. Și ies la iveală mizeriile cotidiene, relațiile alterate, amăgirile, ranchiunile.

Spectacolul regizat de Cătălin Vasiliu la Galați are un act foarte reușit și ingenios, prin ritm, mișcare și haz, actul doi: pe fluxurile sonore în crescendo ale boleroului lui Ravel, actorii realizează o susținută dedublare a evoluției lor ca protagoniști de teatru în teatru și personaje obișnuite, într-o alertă și savuroasă pantomimă, replici succinte, gesturi iuți, priviri insinuante și grăitoare etc. Actul întâi n-are cadență și intervențiile exasperate ale Regizorului din sală, Cristian Gheorghe, irită prin stridență, actorul fiind de altfel foarte talentat, după câte știu. Ioana Citta Baciu și Vlad Vasiliu realizează două compoziții comice de efect, cu vivacitate dânsa *(Dotty Otley)*, lentoare bahică, dânsul *(Selsdon Mowbray)*. Ceilalți execută corect niște indicații sumare ale tânărului regizor, care a atins arta într-un singur act, dar nu i-a găsit urma și ecoul în celelalte, mai exigente cu schițarea profilurilor, din lipsă de experiență, poate.



Scenă din spectacol.

Ruxandra ANTON

Intrigă cu garnitură de sardele

Scriitorul britanic Michael Frayn a cunoscut succesul atât ca romancier cât şi ca dramaturg. Multe dintre scrierile sale au fost ecranizate, iar piesele i se joacă pe scene din întreaga lume. Şi, prin traducerea unor piese importante din opera lui Cehov, şi-a adâncit experienţele teatrale, adaptate unui limbaj subtil ce scrutează tematici substanţiale şi diverse. *Scandal în culise* este o comedie extrem de incisivă, având drept ţintă chiar practicile imorale şi complicate dintr-un teatru, cu numeroase pasaje umoristice de bună factură, dezbaterea lor extinzându-se de la degringolada unui final de repetiţie al piesei *Nothing on,* spre cancanul culiselor, până la reprezentarea pe scenă a produsului artistic finit. Regizorul Cătălin Vasiliu a făcut o bună alegere a distribuţiei, ceea ce avantajează înţelegerea corectă a mesajului piesei. Spre deosebire de celelalte montări ale lui (*Romeo şi Julieta, Casa Bernardei Alba*), unde excelează în complicaţii tehnice inutile, într-o simbolistică mult prea arborescentă şi încifrată, aici chiar are o limpezime şi o coerenţă care nu sunt de neglijat. Nu se aventurează într-un umor grosier şi ieftin, mai degrabă păşeşte prudent înspre fineţea comicului de situaţie şi de limbaj. Chiar prea prudent, căci nu exploatează îndeajuns toate ocaziile sau

le simplifică uneori în favoarea comicului previzibil. Cele trei acte ale piesei nu decurg într-o progresie a reacțiilor haotice care întreține intriga spre dezastrul final, astfel că actul trei, care este o șarjă parodică a actului întâi, se pierde într-un comic ușor amuzant, iar contraviziunea actorilor asupra regiei este rezolvată ca o motivație personală de grup – or, autorul vizează o dezintegrare a unor realități dramatice generalizate în teatru – iar actul doi este mult prea lung, compus din scene care se repetă fără rost.

Totul planează asupra alianțelor afective. Simpatiile și antipatiile dintre actori și regizor subminează mecanismul spectacolului, influențează distribuția, alterează disponibilitățile de joc ale actorilor și, implicit, discursul dramatic. Ioana Citta Baciu interpretează cu finețe momentele caricaturale ale doamnei Clackett și ale actriței timorate de autoritatea regizorului și, în plan secund, tulburate de relația sentimentală cu unul dintre actori – mereu aiurită și uitucă, repetă ca un robot mișcarea scenică dintr-un agasant și comic ritual al pregătirii sardelelor din care nu mai reușește să și mănânce. Cristian Gheorghe *(Lloyd Dallas)*, regizorul prins în capcana iubirii a două femei, o actriță și asistenta regizorului tehnic, – ultimei cuceriri îi distribuie, evident, un rol principal – compune cu aplomb și credibilitate semnalmentele unui personaj orgolios de care depinde însăși soarta universului și care receptează cu atât mai tragic dezastrul creației sale întoarsă pe dos de către actori. Aureliu Bâtcă, joacă un Roger Tramplemain simpatic, nesofisticat și care nu plusează pentru a forța efecte comice. Crina Stoica întruchipează o Vicki simplă, cu o inocență trucată – la ea comicul este imprimat în stîngăciile afișate în confruntarea cu personajul și în clișeele de interpretare – întrunește acea doză de șarm a actrițelor pasagere în grațiile regizorului. Ana Maria Ciucanu, asistenta regizorului tehnic, o personalitate puternică ce-și complică frustrările erotice printr-o atitudine necruțătoare asupra infidelității regizorului – o actriță care nu-și trădează marca și nu se dezice nici în cazul unui rol secundar. Lucian Pânzaru – un Philip Brent jovial și tandru care, pentru a scăpa de fisc, se retrage pentru câteva zile să petreacă împreună cu soția, incognito, în propria-i casă de la țară – pe tot parcursul are o evoluție eficientă. Carmen Albu creează tipul de femeie (Flavia Brent) dezinvoltă, sigură pe ea și provocatoare. Ioan Crețescu, prin cele două ipostaze, directorul companiei și regizorul tehnic, aduce suficiente diferențe personajelor pentru a nu-și suprapune modul de joc. Vlad Vasiliu impune publicului tipul actorului bețiv care reușește să se redreseze când „arta îl cheamă" – hoțul pe care îl joacă are principii și acționează științific, paradox rezolvat într-un portret comic. Scenografia aerisită, în limitele funcționalului, este o construcție cu etaj în maniera caselor de vacanță englezești, cu scară exterioară care, întoarsă cu spatele în actul doi, dezvăluie spectatorului culisele unde se simte tactil lumea de carton a teatrului.

Deși actorii au un joc degajat, lipsa accentelor pe anumite momente și o întindere explicită pe text, precum și nediferențierile stilistice dintre actori și personaje, împiedică evoluția unui joc total dăruit, fără de care orice spectacol e o inerție a unor abilități învățate.

Teatrul Dramatic „Fani Tardini", Galați – Scandal în culise **de Michael Frayn. Traducerea: Petre Bokor. Regia: Cătălin Vasilu. Scenografia: Bogdan Ionescu. Distribuția: Ioana Citta Baciu *(doamna Clackett)*, Cristian Gheorghe *(Lloyd Dallas)*, Aureliu Bâtcă *(Roger Tramplemain)*, Crina Stoica *(Vicki)*, Ana Maria Ciucanu *(asistenta regizorului tehnic)*, Lucian Pînzaru *(Philip Brent)*, Carmen Albu *(Flavia Brent)*, Ioan Crețescu *(directorul companiei și regizorul tehnic)*, Vlad Vasiliu *(hoțul)*, Florin Toma *(mașinistul)*, Lică Dănilă *(recuziterul)*. Data premierei: 22 ianuarie 2005.**

Mircea GHIȚULESCU

Crimă fără pedeapsă la Galați

Șantaj de Ludmila Razumovskaia (de fapt, **Dragă Elena Sergheevna**, tradusă în limba română de Tudor Steriade și Lia Crișan) a făcut mare carieră în România abia după 1990. La Galați, în regia lui Mircea Cornișteanu, se consumă ultimele ecouri ale acestei „piese pentru tineret". Un grup de patru elevi în ultima clasă de liceu (trei băieți și o fată) pătrund în locuința profesoarei de matematică sub pretextul aniversării zilei sale de naștere. De fapt, o silesc să le predea cheia seifului în care ține tezele la matematică, pentru a le înlocui pe cele rele cu altele bune. Liderul grupului, Volodea, nu se dă în lături de la nimic prentru a învinge. De fapt, Razumovskaia aplică teme de actualitate pe modele clasice: Volodea „lucrează" pe proiectul dostoievskian din *Crimă și pedeapsă*. El este un mic Raskolnikov cu complexul lui Napoleon Bonaparte, doar că „asasinarea" profesoarei nu se mai petrece în cutele obscure ale voinței de putere, ci „la vedere", cu un cinism de care Raskolnikov însuși era străin. Razumovskaia se oprește, însă, la jumătatea drumului: crima a fost înfăptuită, dar pedeapsa nu se întrezărește. Scrisă în urmă cu un sfert de secol, pe vremea când ne închipuim că moravurile tinerilor erau mai blânde, drama are o aură profetică, pentru că aceste „moravuri", descrise de Razumovskaia în 1981, sunt de mare actualitate. Îndrăzneala, insolența, brutalitatea, violența, agresivitatea, cinismul (calități și defecte, amestec de bine și rău în funcție de doza în care sunt exprimate) au fost și sunt recunoscute (dovadă succesul piesei), ca probleme ale tinerilor, nu numai din Rusia sovietică a lui Brejnev și Gorbaciov, ci de pretutindeni. Se pot face imperceptibile ajustări, adaptări, localizări și actualizări pentru ca textul „să vină ca o mânușă" în Germania, Japonia sau S.U.A. Mircea Cornișteanu nu a întreprins aceste generalizări, dimpotrivă, a accentuat localizarea într-un timp și spațiu rus, fixând acțiunea pe vremea cultului delirant al lui Lenin și Stalin, sugerat de cele două busturi ale practicienilor comunismului sovietic ce străjuiesc spațiul locuit de profesoara de matematică Elena Sergheevna. În acest context, violarea de domiciliu, intimidarea prin violență și umilințele la care o supun elevii pe profesoară își pierd duritatea și capătă o anume inocență. Profesoara incoruptibilă devine o profesoară stalinistă, iar elevii șantajiști nu mai sunt niște adolescenți cu înclinații criminale, ci fructul educației staliniste primite, între alții, de la Elena Sergheevna. Deși este greu de înțeles câtă doctrină marxist-leninistă putea inocula biata profesoară la orele ei de matematică pură. Conexiunile cu ideologia introduse de reputatul regizor au un aer logic, dar o nedumerire stăruie, totuși, în mintea celui ce contemplă lumea: elevii americani care se trezesc din senin în curtea școlii cu o mitralieră în mână secerând tot ce mișcă în jur, colegi sau profesori, sunt și ei fructul educației marxist leniniste? Nu cumva este vorba de o evoluție/involuție a speciei și, în acest caz, Mircea Cornișteanu trebuia să renunțe la imaginea unui comunism greoi și apăsător, de altfel foarte sugestiv, conținut în decorurile Klarei Labancz? Nu neapărat, pentru că și așa textul vorbește fără echivoc despre o

singură dramă aparținând în exclusivitatea Elenei Sergheevna care, la apusul vieții, își vede toate idealurile educative (idealuri de cea mai bună calitate!) spulberate de o generație de lupi tineri pentru care bunăstarea cu orice preț este cea care contează și nu mijloacele prin care se obține. Este atât de marcantă în piesă această decepție, încât nici o intervenție din afara textului nu o poate împuțina. Liliana Lupan, distribuită în rolul profesoarei, a parcurs cu precizie stadiile acestei partituri ascendente ce evoluează de la bunăvoință la neîncredere, mirare și stupefacție și, de aici, la furie și resemnare, doar că o face într-un mod cerebral. Ceea ce vrea să spună că aceste stări nu sunt exprimate în flux continuu, ci în reprize separate, ceea ce dă o anume senzație de fragmentarism. Nu știm dacă acesta este finalul din text (Profesoara nu mai apare, deși eleva Lida o strigă cu disperare, dar este cel mai dramatic: Mircea Cornișteanu ne sugerează abandonarea, prin sinucidere, a unei lumi pe care Elena Sergheevna o refuză tocmai pentru că o înțelege și o detestă. Rolurile elevilor, interpretate de absolvenți (Aureliu Bâtcă/*Volodea*, Gabriel Mircea Velicu/*Vitea*) sau studenți (Cristina Uja/*Lida* și Florin Toma/*Pașa)* ai Facultății de Teatru din Galați au naturalețea un pic stângace a vârstei, dar și autenticitatea ei. Spectacolul va avea nu doar un public numeros gata să se recunoască în conflictul de pe scenă, dar și eroii săi. Unul dintre ei, aplaudat frenetic încă de la premieră, este Gabriel Mircea Velicu, gata la orice compromis pentru a fi pe placul publicului în rolul lui Vitea, cel mai blând din „gașcă" poate pentru că este cel mai însetat. Oricum, alcoolismul personajului său trebuie serios controlat, înainte de a deveni neartistic.

Teatrul „Fani Tardini", Galați – Șantaj **de Ludmila Razumovskaia. Regia: Mircea Cornișteanu. Scenografia: Klara Labancz. Distribuția: Liliana Lupan *(Elena Sergheevna),* Cristina Uja *(Lida),* Florin Toma *(Pașa),* Aureliu Bâtcă *(Volodea),* Gabriel Mircea Velicu *(Vitea).* Data premierei: 12 martie 2005.**

TEATRUL DE NORD SATU MARE

Recuperarea unui text valabil

La frontiera de nord a țării (Teatrul de Nord, Satu Mare), regizorul Andrei Mihalache recuperează unul dintre cele mai înșelătoare texte dramatice scrise înainte de 1990, *Croitorii cei mari din Valahia,* pe care l-a testat, pe aceeași scenă și în urmă cu un deceniu. Piesa se dovedește nu numai subtilă, ci și cuceritoare. O experiență unică și irepetabilă a dramaturgului octogenar Al. T. Popescu, devenit, cu timpul, maestru al dramaturgiei pentru copii cu *Ariciul albastru, Magazinul cu jucării, O rază de soare, Leopardul de argint* și multe altele ce apar frecvent în repertoriile teatrelor de animație. Scrisă în anii '70 ai secolului trecut, *Croitorii cei mari din Valahia* este și comedie și dramă, deopotrivă, asemenea „destinului românesc" pe care îl rezumă. O comedie cu pretext istoric, la primul nivel, ce refuză pozele patetice ale literaturii de inspirație istorică, dar și o meditație suplă asupra „românismului" situată în interiorul viziunilor lui Emil Cioran din *Schimbarea la față a României*, transferate din registrul sceptic și abisal în cel optimist și vesel. O comedie istorică în genul celor scrise, mai târziu, de Marin Sorescu (*Răceala, A treia țeapă)* în care patriotismul este conținut, secret,

persiflat, în nici un caz declamat. În aceeași largă perspectivă cioraniană, se confruntă cultura românească ortodoxă orientală cu marea cultură catolică occidentală. Conflictul dintre cele două culturi este inclus în chiar relația dintre Basarab întemeietorul Țării Românești (cel cu ambuscada de la Posada) și soția lui, *Doamna Fleur* (Ioana Gliguță, suplă, arogantă, „ocoșă", creează un personaj bine conturat), catolică unguroaică din neamul de Anjou. „Inferioritatea" ortodoxă și „superioritatea" catolică se poate urmări pe numeroase paliere dar, mai ales, prin prezența Părintelui Capelan, duhovnicul Doamnei Fleur care nu încetează să se mire de această geografie a contrastelor unde sărăcia hrănește artele și ingeniozitatea. Ștefan Mareș (Părintele Capelan), în locul superiorității amintite, preferă să joace familiaritatea și dorința de a înțelege lumea valahă în care trăiește. Andrei Mihalache știe că se află la Satu Mare și speculează vecinătatea româno- maghiară în variate complicități comice: doamnele din suita reginei sunt trei unguroaice nostime (Rodica Barakonyi, Diana Turtureanu și Renata Heidel), dansatoare, spioane și manechine în același timp. Dar, mai presus de toate, el vede această lume valahă medievală ca pe o mânăstire de călugări care se adăpostesc în chiliile lor de chirpici. Refrenul comic al piesei este, însă, groapa eternă care taie ulița principală din capitala lui Basarab. Groapă adâncă, inevitabilă ca o fatalitate, ea apare, crește și se dezvoltă „de la sine", este parte componentă a sufletului valah, pentru că oamenii o legitimează, o explică, o protejează. Este și elementul principal al decorului creat de pictorul Alexandru Radu, inepuizabilă sursă de gaguri pe toată durata spectacolului. Firește, domnitorul, nu mai este nici profetic, nici apocaliptic ca Ștefan cel Mare în *Apus de soare,* ci erou de parodie, antierou sau, poate, un om obișnuit care exagerează cu simplitatea și lipsa de protocol. Distribuit în rolul lui Basarab I, Adrian Matioc este un Făt-Frumos rural care se hrănește cu „slană din brișcă" și ceapă spartă cu pumnul, adăugând de la sine încă un procent de parodie care, uneori, atentează la echilibrul fragil dintre subtilitate și „țărănie" pe care este așezat personajul lui Al. T. Popescu. Deși supraîncărcat, decorul are o structură explicită, solicitată de setea de claritate a regizorului însuși. Poți „citi" întregul spectacol dintr-o aruncătură de ochi: capitala lui Basarab I este o înjghebare de maghernițe, iar palatul domnesc nu este nici el mai luxos, ci doar cu un nivel mai sus decât celelalte clădiri. Este, în toată piesa (nu mai puțin în spectacol), un refuz al aristocrației ce poate fi secretul virtuților și servituților românești. În final, Andrei Mihalache ne sugerează că toată această încropeală arhitectonică de tip românesc este binecuvântată de Dumnezeu: fiecare acoperiș este vegheat de figura luminoasă a unui sfânt. Acest mizerabilism valah redat în detalii scenografice amănunțite, inclusiv în costumele cârpăcite ale călugărilor, ascunde o capcană: dintre acești călugări stângaci și cârpiți se înalță psalmii lui Arghezi, coloana nesfârșită a lui Brâncuși (asimilat, amuzant, cu un călugăr mâncător de praz) și aripile lui Aurel Vlaicu. Totul pe un fond muzical girat de geniul Mariei Tănase. Ei sunt „marii croitori din Valahia" pentru că „geniul românilor" nu este aristocratic, ci țărănesc și ortodox. Chiar dacă regizorul introduce și un „călugăr muzicant" pasionat de muzica rock, care îl pune în valoare pe Francisc Balogh într-o excelentă secvență comică de parada modei. În fond, atât textul cât și spectacolul exaltă ingeniozitatea românească, imperceptibilă sub aparența de sărăcie și improvizație. Deși, există în interpretare o anumită denivelare între generația matură, sigură pe sine (Ion Tifor/*Vistiernicul*, Carol Erdös/*Marele Spătar, Episcopul*/Marcel Mirea) și cea tânără (Iulia Ursa/*Copilul* de casă, Ciprian

Vultur/*Călugărul poet,* Dorin Cioarec/*Călugărul sculptor,* Cristian Dan/*Croitorul),* cu toate acestea, este de presupus că spectacolul va avea mulți suporteri.

Teatrul de Nord, Satu Mare – Croitorii cei mari din Valahia **de Al. T. Popescu. *Regia artistică: Andrei Mihalache. Decor și costume: Alexandru Radu.* Regia tehnică: Dorel Iurcencu. Lumini: Mihai Zima. Sonorizare: Robert Costea. Sufleur: Viorica Botar. Cu: Ștefan Mareș/Ovidiu Popa *(Părintele capelan);* Sorin Oros/Adrian Matioc *(Basarab);* Ioana Gliguța *(Fleur);* Ciprian Vultur *(Călugărul poet);* Dorin Ceoarec *(Călugărul sculptor);* Cristian Dan *(Croitorul);* Carol Erdös *(Marele spătar);* Marcel Mirea *(Episcopul);* Ion Tifor *(Vistiernicul);* Ciprian Scurtea *(Melchior);* Francisc Balogh *(Călugărul muzicant);* Carmen Frățilă, Gabriela Dorgai, Adriana Schvartzkopf *(Jupânese);* Iulia Ursa *(Copilul de casă);* Rodica Barakony, Diana Turtureanu, Renata Heidel *(Boieri, boieroaice, manechine).***

TEATRUL „BACOVIA" BACĂU

Cristiana GAVRILĂ

Tone de ură în lovituri de box

Trebuie să fii un dramaturg foarte curajos pentru a împrumuta personaje celebre și, pe deasupra, să le schimbi și apartenența sexuală. Asta face Mircea M.Ionescu în ***Dona Quijota,*** recent montată de regizorul Bogdan Ulmu la Teatrul „Bacovia" din Bacău. Un text surprinzător ca situație dramatică, ce se construiește din chiar conturul literar al personajelor: o mireasă cu doar câteva clipe trecută de vârsta majoratului, aflată într-o școală de corecție, este dotată cu o pereche de mănuși de box și lovește cu draci în stânga și-n dreapta și în sacul de box, o gardiană „de fier", dar cu o sensibilitate și slăbiciune tipic feminină, un Senator bătrân care dorește cu orice preț o căsătorie pentru „a se aranja ambasador", un impresar sportiv, șarlatan care vrea să dea lovitura. Toate personajele construiesc o premisă scenică ce captează atenția. Și, de fapt, regizorul le lasă să jubileze curat, de cele mai multe ori în favoarea actorilor, pe datele acestei zone. Deși la spectacol se râde în hohote, aproape tot timpul, Mircea M. Ionescu îndrumă privirea sau arată cu degetul, uneori mult prea evident, la problemele societății contemporane. *Dona Quijota* se luptă cu morile de vânt ale societății în care trăiește, încearcă să-și facă singură dreptate, folosește sportul ca pe o formă de terapie, își anihilează tone de ură în lovituri de box. Situație dură pentru o femeie. Acest personaj este rezultatul unor abuzuri repetate la care a fost supusă, de aceea temperamentul ei violent și concluziile despre nedreptățile sociale nu sunt gratuite. Ea încearcă să spună adevărul unei lumi neinteresată de adevăr. Mircea M. Ionescu reușește să scrie un rol din idealuri și mănuși de box, asociere aparent paradoxală, dar cu ofertă actoricească. Această *tristă comedioară de tranziție,* cum îi spune dramaturgul, deși pare un joc, este o dublă comedie a demascării. Lumea se împarte în victime și vinovați. Să ai curajul să-ți iei viața în mâini și să-ți faci dreptate, nu cu orice preț, ci în numele adevărului, este ultimul verdict pe care îl numește Mircea M. Ionescu. Actorii teatrului din Bacău s-au lăsat prinși de text, au adaptat și improvizat, atribuindu-i trimiteri la cele mai recente evenimente politice și sociale. Această simbioză de „artă cu actualitate" duce, în mod sigur, la succesul de public. Poate că puțină măsură în exteriorizare la Daniela Vrânceanu *(Dona*

Quijota) ar fi favorizat rolul, mai ales că spectacolul se joacă într-o sală mică. Trebuie menționat faptul că premiera acestui spectacol a însemnat și deschiderea Sălii *Studio 85* a *Teatrului „Bacovia"*, inițiativă care nu poate fi trecută cu vederea. Dacă ne gândim că este primul spectacol în această sală, poate că inadaptarea la noul spațiu de joc este de înțeles și, oricum, nu strică armonia spectacolului. În decorul simplu al Cristinei Ciobanu, actorii se simt în largul lor, iar regizorul Bogdan Ulmu îi lasă să se joace liber. Are încredere în comicul debordant al Firuței Apetrei *(Supraveghetoarea)*, în experiența și siguranța unui actor ca Florin Crăciunescu *(Senatorul)*, în temperamentul Danielei Vrânceanu sau perspicacitatea lui Valentin Braniște *(Impresarul)*.

Teatrul Municipal „Bacovia" Bacău – Dona Quijota de Mircea M. Ionescu. Regia: Bogdan Ulmu. Scenografia: Cristina Ciobanu. Distribuția: Daniela Vrânceanu *(Boxera)*, Firuța Apetrei *(Gardiana)*, Valentin Braniște *(Impresaul)*, Florin Crăciunescu *(Senatorul)*. Data premierei: 21 ianuarie 2005.

TEATRUL „MIHAI EMINESCU" BOTOȘANI

Simona BURTEA

În ritm de... TANGO

„Am râs în toate chipurile, în gura mare și pe înfundate, biologic și intelectual, dar râsul n-a pătruns nicicând în străfundurile ființei mele..." spunea Mrożek. Cuvintele lui coincid cu atmosfera din sala Teatrului „Mihai Eminescu" din Botoșani care a ales pentru deschiderea stagiunii 2004–2005 un text al unui dramaturg contemporan: Slowomir Mrożek.

Piesa *Tango*, a dramaturgului polonez, evidențiază în special cauzele neliniștii individului prins în haosul primejdios, insistând asupra senzației de apăsare înăbușitoare pe care o produce pioșenia față de convențiile împământenite printre oameni. E un text dificil, despre o familie în degringoladă, despre o lume înlăuntrul căreia apare, pentru a eșua, un elan care își modifică formele. Arthur, fiul, este acela care își propune să facă ordine în viața derizorie a familiei sale printr-o căsătorie forțată, sperând ca această formă de protest să readucă substanță vieții în care trăiește.

Regizorul spectacolului – Attila Vizauer – abordează cu inteligență piesa lui Mrożek creând o parabolă scenică pătrunzătoare.

Printr-o inspirată propunere apare în decor un Stomil care aduce cu înfățișarea inedită a lui Ozzy Osbourne. Comicul acestui personaj creat de Marius Rogojinschi se realizează în forme directe și receptibile, care stârnesc de multe ori hazul spontan.Generația lui nonconformistă s-a răsfățat dând libertate imaginației, dar exaltarea n-a adus decât confuzie și deziluzie. Familia se complace într-o amorfă stare de mizerie, spre consternarea revoltată a tânărului *Arthur* (Sorin Ciofu). La întâlnirea cu un rol important, tânărul actor a lăsat impresia că a fost dominat de generozitatea cu care autorul a înzestrat personajul, lucru salvat pe alocuri de Cristina Ciofu *(Ala)*.

Rolul de executor al ideii-forță îl îndeplinește *Edek* (Volin Costin), un mecanism ce acționează simplu, precis și eficace în orice împrejurare, pragmatic

și aproape premeditat. Volin Costin acționează discret la început, ca în final să devină convingător.

Eleonora (Narcisa Vornicu) afișează o tipologie comună a femeii-mamă aflată în permanență între convențional și neconvențional (soț–fiu).

Larisa Bordeianu întruchipează personajul psihologic al spectacolului. Copilăria Eugeniei este divulgată în final de înțelepciunea femeii mature care primește moartea ca pe o formalitate, în timp ce *Eugeniusz* (Cezar Amitroaei), fratele ei, este contrariul. Eugeniusz este excelent nuanțat în jocul lui duplicitar, gata să se alăture oricărei idei care promite să aibă succes.

Attila Vizauer realizează un simbol puternic prin tangoul final, Edek și Eugeniusz– forța care unește forma.

Scenografia spectacolului, semnată de Mihai Pastramagiu, este modestă dar foarte expresivă, mai ales prin contrastul dintre dezordinea din prima parte și răceala lustruită din partea a doua.

Prin virtuozitate regizorală, în amplă claviatură teatrală, *Tangoul* botoșenean e o cascadă de metafore, înveșmântând realul într-o bogăție de sensuri, dezlănțuind râsul cu mijloace din sfera cotidiană și înghețându-l prin relevarea îngândurată a lucrurilor grave. Astfel, spectacolul este precum *tangoul,* când te lași condus: doi pași înapoi și unul înainte.

Teatrul „Mihai Eminescu" Botoșani – Tango **de Slawomir Mrożek. Regia și ilustrația muzicală: Attila Vizauer. Scenografia: Mihai Pastramagiu. Coregrafia:Constantin Dicu. Distribuția: Marius Rogojinschi, Larisa Bordeianu, Volin Costin, Cezar Amitroaei, Cristina Ciofu, Sorin Ciofu. Data reprezentației: 10 octombrie 2004.**

Valentin COȘEREANU

Boccaccio, sau râsu'-plânsu' la Teatrul din Botoșani

Mare pișicher acest Boccaccio, dacă peste 700 de ani dă atâta savoare unui spectacol adaptat de regizorul Nicolov Perveli Vili după primul mare prozator italian, prieten cu Petrarca și biograf al lui Dante...

Decameronul – căci despre această culegere de nuvele este vorba – are deja conotații fixe în limbă, ducând, vrând-nevrând cu gândul la „păcate și orgii" – vorba regizorului însuși. Traduse astăzi în limbaj cinematografic, „nuveletele" boccacciene sunt nimic altceva decât stop-cadre pe un subiect care ține de „comedia umană", cu o transfocare insistentă a autorului pe un realism specific epocii Renașterii, păstrând însă – așa cum era firesc – o structură clasică bine însușită. Dacă la toate acestea adăugăm un dar înnăscut al fineței observației și al umorului, nu ne rămâne decât să constatăm că, în afara geniului, nimic nu rămâne acestei lumi după moartea omului, iar florentinul l-a avut „cu asupră de măsură".

Mărturisim că am simțit încă de la începutul spectacolului efervescența structurală a Catălinei Buzoianu, moștenire bună a tânărului regizor, născut la Vidin (Bulgaria), absolvent al Universității de Artă Teatrală „I. L. Caragiale" din București, la

clasa cunoscutei regizoare. Având darul (esențial după părerea noastră) de a depista la un autor, pe care vrei să-l pui în scenă, trăsăturile definitorii, dar și subtilitățile acestuia, regizorul Perveli reușește el însuși să aducă în fața spectatorului un Boccaccio care „se salvează de moarte prin povestire", căci „Ideea acestei cărți este extraordinară pentru că ea sfidează ciuma, deci moartea și timpul" (vezi caietul-program). Așa cum regizorul mărturisește că „cel mai prețios rămâne farmecul de a povesti" al florentinului, tot așa Perveli însuși știe s-o facă – prin intermediul mijloacelor scenice – fără să cadă în vulgaritate. Dintotdeauna, în perioadele critice (războaie, epidemii etc.), oamenii simt nevoia disperată să se distreze cu orice preț. Pe această sârmă dansează spectacolul, rămânând în picioare până la capătul celălalt al stâlpului, adică până la final; el este unul de mișcare, „și trupa, fiind foarte tânără, a contribuit din plin la decizia" regizorului – după propria-i mărturisire.

Asumându-și adaptarea scenică, regia artistică și ilustrația muzicală, Nicolov Perveli Vili aduce în scenă un *Decameron* al vieții și al morții, valabil atunci ca și acum, valabil atâta timp cât Pământul și oamenii nu vor suferi un cine știe ce fatal cataclism. Cum spuneam, pe fondul unei Veneții lovită de ciumă, actorii construiesc scene de grup în mișcare, numind ori sugerând ceea ce se petrece-n popor, dar dincolo de-nvălmășeala morții – fond al psihozei colective – se întrețes acele cadre-alveolă, care nu fac altceva decât să întregească ideea fugii din calea morții, care cuprinsese Florența acelor timpuri. Asta pe de o parte. Pe de altă parte, viața își urmează cursul ei meandric, continuându-și obișnuințele, căci temele sunt aceleași dintotdeauna: înșelăciunea, nunta cu tipicurile și ascunzișurile ei, văduva și judecătorul, păcălitorul păcălit, soțul caraghios și turmentat, celebrul grădinar și maicile care se lasă...păcălite, nevasta tânără și soțul ramolit. Câteodată, scenele sunt de-a dreptul caragialești, așa cum e construită cea a polițiștilor cu fluiere. De remarcat este faptul că scenografia (Mihai Pastramagiu) e simplă, dar sugestivă; un fel de chioșc – așa cum sunt acelea în care cântau fanfarele militare la noi în provincie – la care se ajunge urcând două rânduri de trepte din laterale, iar acolo (deasupra tuturor!) stă Autorul, Boccaccio însuși, bând și povestind toate câte se văd întâmplându-se în vulg, dar și în nobilime. Un Marius Rogojinschi în plină maturitate artistică iese în evidență printr-un joc pe cât de sigur, pe atât de subtil, dar mai ales fără să cadă în bufonerii gratuite. Scene de un umor sănătos și rafinat se perindă prin fața noastră – și chiar dacă ele conțin o repetabilă povară, ea este ușor de dus, căci hazul acoperă totul cu multă și spumantă măiestrie. Un Volin Costin relevant, acoperind rolurile Francisco, Spinello și Masetto, pe care și le construiește cu migală și credință, vine să încununeze un joc „sudat" și plin de reală comunicare scenică a întregii trupe, care merită toate laudele. Se remarcă apoi, în mod deosebit, intrarea la timp a luminilor, dar, mai ales, coregrafia Danei Coșeru, care a știut să urmeze scheletul de idei al regizorului, fără scene nemotivate, cum se mai întâmplă câteodată, chiar și la case mai mari decât cea în cauză, unde s-a petrecut evenimentul, căci a fost *un eveniment*. Dacă adăugăm la toate acestea și debutul unui tânăr actor, Victor Lițoiu, am spune că *finit coronat opus*. Mai așteptăm!

Teatrul „Mihai Eminescu", Botoșani – Decameronul **după Boccaccio. Adaptare scenică, regia artistică și ilustrație muzicală: Nicolov Perveli Vili.Scenografia: Mihai Pastramagiu. Coregrafia: Dana Coșeru. Distribuția: Simona Nica, Silvia Rusan, Andreea Moțcu, Sorin Ciofu, Larisa Bordeianu, Irina Mititelu, Lenuș Teodora Moraru, Daniela Bucătaru, Petronela Chiribuță-Dușă, Crenola Doroftei, Cristina Buzatu, Marius Rogojinschi, Volin Costin, Ghcorghe Frunză, Florin Aioniței, Bogdan Muncaciu, Marius Tudor, Eduard Sandu, Bogdan Horga, Victor Lițoiu.**

INDEPENDENȚII

Adrian MIHALACHE

Psihodrama managerilor

Teatrul „Arca" este al doilea teatru independent din București, cu un spațiu propriu de joc, în cadrul clubului La Scena. Proiectul ambițios al unor actori cu statut de vedete este susținut de fundația Pro Helvetia, astfel încât debutează, firesc, cu piesa unui autor elvețian: *Top Dogs* de Urs Widmer. Mediatizarea lansării a fost spectaculoasă, mai ales prin afirmația explicită că publicul-țintă al noului teatru este cel care dispune de bani mulți.

Despre oameni cu bani mulți este vorba și în piesa lui Urs Widmer. Eroii au ajuns în poziții de vârf în companiile lor, dar instabilitatea economică îi pune brusc în situația insolită de șomeri. Șocul este considerabil, de aceea o firmă de consultanță își propune să le acorde – pe cheltuiala foștilor patroni – asistență, astfel încât ei să-și revină psihic și să se reintegreze profesional și social. Problema este extrem de actuală, datorită fluctuațiilor rapide și imprevizibile ale economiei bazate pe informație și cunoaștere. Pozițiile de vârf din societățile comerciale sunt ocupate de oameni care nu trebuie să posede neapărat o expertiză concretă, ci abilități manageriale, viziune și imaginație. Ei sunt constructori de imagine, formatori de opinie, comunicatori, lideri de grup. Sunt cei mai bine plătiți, dar și cei mai vulnerabili, deoarece, în condiții de restrângere a

Victor REBENGIUC și Valeria SECIU (în prim-plan).

activității, sunt primii disponibilizați, fiind elemente de lux, nu de bază. Filosofia patronilor și a acționarilor este să renunțe, la greu, tocmai la „greii" firmei, care împovărează bugetul, și să formeze, în locul lor, pe alții mai tineri și fără pretenții. Cei care ajung „șomeri de lux" trec printr-o criză existențială mai profundă decât cea pur economică. Mai mult decât scăderea standardului de viață, îi tulbură pierderea identității. Cultura corporativă pretinde, într-adevăr, identificarea totală cu firma, ca valoare morală esențială a angajatului de vârf. El și-a interiorizat într-atât comandamentele firmei, încât, pierzându-și poziția, se pierde pe sine. Urs Widmer își construiește piesa ca o succesiune de psihodrame, conforme cu conceptul dezvoltat de doctorul Moreno, faimosul psihiatru originar din România. În loc să relateze, să-și prezinte problemele, pacientul este pus să le reprezinte, ca punere în scenă. În felul acesta, el își exprimă criza ca joc teatral, ceea ce-l face, eventual, s-o depășească. Eroii joacă în doi, în trei, în câte-câți vrei, fiecare episod culminând prin câte o izbucnire, de dorit, purificatoare. Ca urmare, piesa este repetitivă și lipsită de o macrostructură semnificantă. Ca prim proiect al unui teatru care se dorește altfel decât celelalte, alegerea unei piese ca multe altele nu constituie cea mai bună strategie.

Spre deosebire de piesă, spectacolul are prospețime și noutate, îndeosebi prin amenajarea spațială. Actorii sunt prea bine cunoscuți, iubiți și admirați; au fost văzuți și de departe și de aproape. Mai mult decât proximitatea, eclerajul creează comunitatea, deoarece îi scaldă pe actori și pe spectatori în aceeași lumină. Deși regizoarea Theo Herghelegiu nu recurge la deja obișnuitele trucuri interactive, relația dintre public și actori este foarte strânsă. O idee excelentă este păstrarea onomasticii reale: eroii au aceleași nume ca și actorii. Decorul lui Andu Dumitrescu este foarte bun: scaunele transparente lasă să se vadă dedesubt aglomerări de obiecte care sugerează lestul sufletesc al personajelor, mica grămăjoară de secrete a fiecăruia. Performanțele actorilor sunt exact cele așteptate, adică de cea mai înaltă clasă. Valeria Seciu, cu un *new look* foarte atașant, este toată farmec și nerv. Victor Rebengiuc realizează cu măiestria lui inegalabilă deteriorarea treptată a imaginii de sine, găsind accente de Rege Lear. Claudiu Bleonț arată cum se simte prăbușirea când ești încă la vârsta ascensiunii, înainte de a ajunge pe platou. Mihai Dinvale, Șerban Ionescu și Ionel Mihăilescu au reușit să dea individualitate unor personaje pe care textul le diferențiază prea puțin. Ozana Oancea construiește convingător figura unui *yuppie* feminin. Spectacolul impresionează prin faptul că nu reunește doar niște monștri sacri, ci îi arată lucrând excelent, în echipă.

Totuși, am aștepta, din partea unui teatru independent, o altă viziune, mai insolită, decât cea care ne este propusă. Nici piesele aflate în pregătire nu sperie prin noutate. Cu forțele remarcabile existente, ar trebui abordat un altfel de repertoriu: incisiv, coerent și inovator.

Un element interesant al situației din piesă, pe care autorul îl neglijează, este rolul unei preocupări personale care să echilibreze personalitatea individului. A face o carieră sustenabilă (durabilă) presupune și rezervă, nu doar dedicație. Jean Claude Brisville a avut o poziție de manager superior, dar a continuat să scrie teatru, în timpul său liber. O dată disponibilizat, în loc să intre în criză, a intrat, cu totul, în teatru, devenind dramaturgul celebru care a scris *Supeul* și *Ultima salvă*.

Teatrul ARCA din Clubul La Scena – Top Dogs **de Urs Widmer. Regia: Theo Herghelegiu. Scenografia: Andu Dumitrescu. Coregrafia: Silvia Călin. Muzica: Dragoș Alexandru. Distribuția: Ozana Oancea, Valeria Seciu, Victor Rebengiuc, Mihai Dinvale, Ionel Mihăilescu, Șerban Ionescu, Claudiu Bleonț. Data reprezentației: 16 decembrie 2004.**

Piesă cu slash

Succesul indiscutabil al Companiei Independente „Teatrul fără Frontiere" se datorează îndeosebi discernământului în selectarea repertoriului. Mihaela Sârbu, conducătoarea Companiei, cunoaşte literatura dramatică de azi şi alege ceea ce se potriveşte mai bine cu orizontul de aşteptare al spectatorilor români, îndeosebi al celor tineri. Literatura dramatică anglo-saxonă (britanică şi americană), prin realismul transfigurat şi rigoarea construcţiei este, în această privinţă, mai adecvată decât frivolitatea intertextuală a celei franceze sau decât încrâncenarea extravagantă a celei de expresie germană. Tinerii se recunosc mai lesne în piesele lui Neil LaBute, Martin Crimp sau David Mamet decât în drogaţii, obsedaţii şi psihopaţii lui Schwab, Bärfuss, Bauersima sau Mayenburg. Desigur, verosimilitatea nu este o dovadă de calitate, iar, de la Brecht încoace, identificarea cu personajele nu este unica reacţie de aşteptat din partea spectatorilor. Totuşi, ea rămâne, în primă instanţă, factorul declanşator de emoţie: reflecţia critică, dacă o urmează, este binevenită, dar nu indispensabilă.

După moartea lui Sarah Kane şi îmbătrânirea lui David Hare, Martin Crimp a rămas cel mai interesant autor dramatic britanic, în viaţă. Talentul lui constă în tratarea sofisticată a unui conflict autentic. Ştie să rămână credibil şi emoţionant, chiar atunci când aplică, abil şi conştient, strategiile succesului. Piesa *La ţară*, jucată la Teatrul ACT de „Teatrul fără Frontiere", are o construcţie mai aşezată decât altele, care l-au făcut celebru. Noutatea ei nu sare în ochi, ci se infiltrează subtil în microstructură. Un medic cu soţia şi cei doi copii se retrag la ţară, departe de tentaţiile metropolei, dintre care drogul le pare cea mai periculoasă: a fi "curat" înseamnă, pentru ei, a nu fi drogat. Soţul aduce acasă o femeie inconştientă, pretinzând că ar fi găsit-o în drum. În absenţa lui, aceasta îi dezvăluie soţiei, cu nonşalanţă, legătura veche pe care o întreţine cu doctorul, mutarea la ţară oferindu-le chiar posibilităţi sporite de concupiscenţă. Soţia îşi ia copiii şi părăseşte casa de îndată dar, surpriză, o găsim la locul ei, în ultimul tablou, sărbătorindu-şi, în familie, aniversarea. Presiunea subterană a lucrurilor nerostite, prezentă încă din primul act, devine, acum, din ce în ce mai puternică, ameninţând mereu să izbucnească, fără ca acest lucru să se întâmple. O mare importanţă are personajul absent, partenerul de cabinet al doctorului, pe care-l cunoaştem doar din relatările celorlalţi şi din apelurile lui telefonice. Aparent un intelectual benign, în vârstă, de formaţie clasică, el este cel care potenţează ameninţarea misterioasă ce opresează cuplul.

Dialogul este extrem de măiestrit condus: replicile aparent banale, cu mesaje punctuale, conţin o tensiune subiacentă care se dezvoltă cu o sofisticată artă a gradaţiei. Bara oblică – *slash* (/) – este inovaţia de microstructură a autorului. Acele replici marcate cu bară oblică trebuie rostite precipitat, încălecându-se. Tehnica este înrudită cu cea din piesele aurorale, dar neînţelese la vremea lor, ale lui Henry James. Am avut ocazia, în 2002, când piesa a fost jucată la Paris, în regia lui Luc Bondy, să asist la o discuţie între spectatori şi autor, respectiv, regizor, în care primii pretindeau, spre enervarea autorului, că piesa le amintea de Samuel Beckett. O referire la Harold Pinter ar fi fost, poate, mai potrivită, dar persist în a crede că Henry James rămâne reperul esenţial.

Spectacolul este bine condus de promițătorul regizor Peter Kerek, al cărui spectacol de diplomă cu *Don Juan se întoarce de la război* de Ödön von Horváth nu a trecut neobservat. Ritmul este susținut, actorii sunt veridici, ansamblul funcționează sinergic. Impresia de autenticitate îi farmecă și-i răpește pe spectatori, care par a uita, în timpul reprezentației, de ei înșiși. Decorul, datorat lui Andu Dumitrescu, dominat de un diapozitiv reprezentând un tipic peisaj englezesc, este cum nu se poate mai adecvat. Până și restricțiile impuse de spațiul de la Teatrul ACT sunt valorificate scenografic (vezi excursia prin camere-vagon, spre sala de baie). Semnalizările sonore și mișcările jucăriilor mecanice, care marchează tranzițiile între acte, sunt eficace, chiar dacă elementare. Acestea fiind zise, trebuie arătat că regizorul și actorii s-au mărginit, în demersul lor, să rămână doar la primul nivel. Ei au descifrat corect și au prezentat clar liniile directoare ale piesei, dar au trecut cu vederea hașurile, tentele, aspectele de nuanță și subtilitate. De asemenea, cu unele excepții, au trecut cu vederea indicația *slash*.

Luc Bondy, regizorul versiunii pariziene, mărturisea că dificultatea lui cea mai mare a fost alegerea actriței care să întruchipeze personajul intrusei. Este relevant faptul că, în piesă, ea este o studentă americană decomplexată, dar sofisticată. Aparține unei culturi care contrastează cu mentalitatea conservatoare britanică. Or, în interpretarea Alinei Berzunțeanu, personajul apare ca o flușturatică oarecare. Actrița are nerv, ostentație și aplomb, nu se disting însă diferențele culturale mai subtile dintre ea și cuplul pe care-l tulbură. Pare o basarabeancă, pornită în căutarea norocului. Mihai Călin este cel mai adecvat, în mărginirea lui de bărbat care vrea, ca orice bărbat, și capra și varza, adică și familia, și satisfacția. Mihaela Sârbu și-a rezervat rolul cel mai greu, cel al soției frustrate și înșelate. O vedeam mai bine în rolul intrusei, dar n-a fost să fie. Are tensiune interioară, nu însă și stil. Ca soție înșelată, îi lipsește morga; ca femeie emancipată, îi lipsește nebunia. Contactul cu rivala dezinhibată i-a dezvăluit un univers nebănuit, magic. Or, nu se simte suficient trecerea de la expresia resentimentului la depășirea contingentului. Scena în care personajul relatează experiența transumană când, pe tronul de piatră, s-a simțit ca regina sculptată de Henry Moore, nu trece de nivelul descriptiv, pentru a ajunge în cel expresiv.

Remarcile critice de mai sus se datorează spectatorului care-și păstrează distanța și-și reglează reacțiile în raport cu reperele. Privit cu inocență, spectacolul este proaspăt, fermecător și viu. Dacă n-ar fi atât de bun, n-ar merita asemenea critici.

„Teatrul fără Frontiere" la Teatrul ACT – La țară **de Martin Crimp. Regia: Peter Kerek. Distribuția: Mihaela Sârbu, Mihai Călin, Alina Berzunțeanu. Scenografia: Andu Dumitrescu. Data reprezentației: 20 ianuarie 2005.**

Lache, Mache și Spiridon

David Mamet este un dramaturg care a gustat succesul, i-a plăcut, așa că s-a decis să nu-l mai părăsească. Pentru asta, a înțeles să facă sacrificii, adică să renunțe la a se reînnoi. A scris despre problemele lumii de azi cu mijloacele zilei de ieri, combinând *suspense*-ul cu pitorescul. A regizat și filme bine construite,

Vlad ZAMFIRESCU, Gheorghe IFRIM și Marius Florea VIZANTE.

pornind, câteodată, de la propriile sale piese. *American Buffalo*, jucată la Teatrul ACT, în regia lui Cristi Juncu, nu sperie prin originalitate, dar oferă o mostră neașteptată de intertextualitate.

Trei *loser*-i încearcă să dea o lovitură și tergiversează pregătirile la nesfârșit. Nu au vână de gangsteri, celulele cenușii le sunt cam inerte, iar comunicarea dintre ei e opintită. Autorul mizează pe limbajul frust, chiar vulgar care, dacă a putut cândva să șocheze, astăzi este acceptat cu indiferență. Meritul traducerii lui Bogdan Budeș este că a găsit, în românește, echivalențe expresive pentru colocvialitatea textului original, evitând, însă, localizarea stridentă.

Surpriza spectacolului vine dintr-o neașteptată convergență cu lumea lui Caragiale. Verbozitatea ineptă a personajelor este înrudită stilistic cu dialogurile din *Momente*. Regăsim absurdul din *Căldură mare* și *Petițiune..*, suspiciunea și agresivitatea din *Amici*. Ca și la Caragiale, o undă de simpatie și toleranță subzistă, în pofida opozițiilor manifestate cu violență. Eroii exhibă, fiecare, alt tip de prostie. Donny este prostul cumpănit, care se vrea rațional; Teach este prostul energic, impulsiv și exploziv;

Bobby este un păgubos care, sub comportamentul abulic, își cultivă, în secret, o șiretenie precară. Ei se înțeleg cu dificultate, se suspectează reciproc, nu pot întreprinde nimic împreună, dar rămân alături, legați printr-o afecțiune indicibilă și confuză.

Regizorul Cristi Juncu nu a apucat să dea unitate și fluiditate spectacolului, care pare încă un *work-in-progress*. A găsit unele rezolvări

remarcabile: scena agresării lui Bobby utilizează cu ingeniozitate perdeaua neagră, care atârnă de tejghea; interogarea, cu reflectoarele focalizate pe cel bănuit, este amuzantă și de efect. Decorul lui Dan Titza compartimentează eficient spațiul de joc, iar *bric-à-brac*-ul din magazinul de vechituri este foarte bine redat.

Jocul actorilor este, și el, îndatorat lui Caragiale. În interpretarea lui Marius Florea Vizante, Bobby este văr cu Spiridon, ceea ce nu contrazice deloc spiritul textului. Actorul găsește expresii nonverbale insolite pentru a sugera inepție și a inspira duioșie. Gheorghe Ifrim, în rolul lui Donny, proprietarul magazinului și ocrotitorul grupului, joacă un *leader* depășit de condiția pe care și-o asumă. Când relatează povestea clientului amator de monede, seamănă leit cu Iordache din *D'ale carnavalului*. Vlad Zamfirescu este mereu exploziv, ceea ce-i cere un efort vizibil. E violent, „n-are manieră", dar, în cele din urmă, se dovedește băiat bun, ca și Lache (sau Mache, dacă doriți).

Publicul se amuză, dar nu se aprinde: lumea din piesă e prea departe, cea din spectacol e prea binecunoscută.

Irina IONESCU

Un regizor inspirat

American Buffalo este un spectacol de teatru comercial. Spun asta fără vreo nuanță peiorativă. E bine făcut, are succes de casă, poate intra fără nici un fel de rezerve pe afișul unui teatru independent pentru că îi asigură, în mod cert, un număr considerabil de spectatori. Un cârlig important la public îl reprezintă, cu siguranță, limbajul violent, nerecomandat persoanelor sub 16 ani, limbaj foarte bine și chiar cu multă plăcere exploatat în spectacol.

Dar atuul principal rămâne prezența scenică a celor trei actori din distribuție. Gheorghe Ifrim – cel mai bun, deși, în același timp, și cel mai puțin cunoscut dintre ei – are rolul unui mafiot la început de carieră, un personaj care impune, la o primă și superficială privire, comparația cu un *naș* celebru, *persoană importantă* a cinematografului mondial. Vlad Zamfirescu – este, în această combinație, vedeta cu succes la publicul de sex opus. Amănunt important, dar nu definitoriu. Rolul său este unul foarte ofertant, permite cu ușurință o abordare relaxată și aduce în prim-plan un actor în plină formă, sigur pe el, conștient că se poate baza, până la final, pe complicitatea, admirația și suportul sălii. Marius Florea Vizante rămâne, în continuare, fidel personajului care i-a adus și consacrarea și porecla fiind, încă o dată, același *Vizante* absolut perfect. Ceea ce nu e rău, deloc.

Telegrafic spus, avem ocazia să vedem un spectacol plin de poante și de întorsături de situație, o montare a unui regizor inspirat – Cristi Juncu.

Teatrul Act – American Buffalo, **de David Mamet. Traducerea: Bogdan Budeș. Regia: Cristi Juncu. Scenografia: Dan Titza. Distribuția: Gheorghe Ifrim, Vlad Zamfirescu, Marius Florea Vizante. Data premierei: 17 februarie 2005.**

Ion CAZABAN

Spectacol total

Ceea ce fac Mălina Andrei și Filip Ristovski, de astă dată, este mai complicat structural decât spectacolul lor anterior. *Nijinski* era o schiță biografică, un portret realizat în teatru-dans; *Dali* de acum, care pornește tot de la o biografie, de la un jurnal, poate fi considerat o ipostază a teatrului total, în accepția stabilită cu decenii în urmă. Spectacolul e justificat, ca formulă, de însuși caracterul lui Dali, care căuta publicul și se expunea lui, în multiple și incitante manifestări. Nu se limita la pictură, apela la film și la textul dramatic, dar și la forme provocatoare, spectaculare, animate de prezența sa. O declară în paginile *Jurnalului unui geniu*, intitulat de el cu aceeași epatantă lipsă de reținere.

Prefața spectacolului ne introduce în viziunea și principiile de viață, discriminatorii, afirmate sentențios, indiscutabil, de un Dali care, la bătrânețe, se recapitulează: pe cel ce a fost și, mai cu seamă, a dorit să fie. Deosebirea se simte, dându-i o coloratură nu numai ludică, dar și tragică. Pentru că Dali a fost, de la un moment dat, un personaj compus consecvent și adecvat unei lumi a concurenței, în care succesul contează. Jucat, acum, pe scenă, reprezentarea lui de către actorul Filip Ristovki, surprinzător de tânăr pentru acest rol, nu contravine, dimpotrivă, îi definește imaginea reală. Și totodată o filtrează, adăugând o (auto) ironie subțire care nu strică personajului și, prin el, enormei sale audiențe. Să nu omitem însă, acest excurs scenic în memorie începe cu o frază fără ironie, oricât de frivol ar fi spusă: „Nici nu știți ce greu e să mori – mult mai greu decât să trăiești". O frază spusă de actor pe când își pune halatul și scufia ce-l vor indica pe Dali bătrân. Așa cum a fost gândit, rolul cere un actor complet: mim, dansator, cântăreț, comper, deseori. *Despre* sau *pentru* personajul Dali, în numele său, alternându-i prezentul și trecutul, actorul va vorbi direct publicului. Interpretarea va conține și numeroase momente de „joc" (inclusiv dansat) cu imaginile proiectate (amintindu-ne „lanterna magică" pragheză) sau cu costumul, acele îmbrăcări și dezbrăcări executate ireproșabil, fără să distragă atenția de la personajul evocat. Spațiul înconjurător oferă câteva utilități – un cuier cu haine, un microfon, un ecran – decorate fantezist, nu excesiv, ci sugestiv. Sugestive sunt și culorile la care s-a oprit scenografa Delia Tancău (un debut foarte promițător prin preocupare funcțională și discernământ stilistic): alb predominant, roșu, auriu – între suprafețele negre, laterale.

Amintirile lui Dali vor începe de la starea de foetus, din pântecele matern – ne arată imaginile proiectate, „Era divin, era ca în paradis!", exclamă extaziat actorul. Pe fondul proiecțiilor, trupul său, culcat, aproape gol, transmite fericirea pierdută prin mișcări unduioase, răsuciri leneșe,

ridicări și căderi imponderabile parcă, – până la zbaterea dureroasă a venirii pe lume. Muzica este înlocuită cu tic-tacul ceasului care măsoară scurgerea zilelor. Înălțat în picioare, face din primii pași o pantomimă a contactului cu lumea, vizibilă ca un furnicar omenesc pe ecran. Pentru această parte a spectacolului, proiecțiile au o poezie distinctă, inocența superbă a albului fiind miezul unor imagini păstrate definitiv din copilărie. Un alb care tinde spre galben (galbenul verii toride spaniole) și roșu (roșul unei mici hemoragii)... Amintirile cromatice, proprii sensibilității de pictor, se asociază semnelor unei senzualități precoce, predispozițiilor ludice ale unei pubertăți frisonante. Ele apar interpretate de actor cu umor dezinvolt, cu tonurile cele mai potrivite, cu gesturi puține, dar de o clară elocvență, care răspund și corespund la ceea ce vedem pe ecran. Pe fondul unei explozii purpurii, fascinația dintotdeauna a sânului se vizualizează metaforic în dansul orizontal cu portocala, mușcată cu geamăt de plăcere, purtată cu mâna, cu piciorul, până la zdrobirea fructului ce-l stropește zemos pe buze, pe gât...

După dezamăgirea simțită la întâia experiență erotică, Dali va ocoli sexul opus, dar va fi „mereu îndrăgostit". Chipul fetei, topindu-se în albul ecranului, se schimbă în figura monstruoasă pictată mai târziu. Din acest moment, se petrece o schimbare în însăși factura spectacolului. Poezia imaginilor se modifică în prezentare documentară (inclusiv a operelor lui Dali, de tematică diferită); vibrația lirică – în relatare informativă.

Poziția față de suprarealiștii lui Breton, filmul *Câinele andaluz,* Lorca (prea expediat „cel mai bun prieten"!), războiul din Spania, Hitler și Stalin, Freud, revelația iubirii absolute pentru Gala, interviurile, viziunea megalomană, plecarea în America, „Avida Dollars" – se succed cu viteză, din perspectiva bătrânului aflat în pragul morții. Viața lui Dali apare, pe scenă, ca un mozaic de aspirații egocentrice și atracții perverse, despre care se relatează precipitat, mai mult sau mai puțin caricatural. Genialitatea – închipuită sau veritabilă – a artistului trece aproape neobservată. Solemnitatea sentințelor cu care dorește să-și captiveze publicul, alternează cu celebrele sale grimase dând în vileag deriziunea din cuvinte. Încălțând pantofii de aur, omul sumelor fabuloase alternează, superior, grotescul șarjei verbale și erotismul scandalos. Actorul poate să ni-l arate cântând la microfon sau, împodobit de un șal roșu, legănându-și trupul gol cu o feminitate mimată perfect. Un vals de Strauss, dansat cu o tavă și o cupă de aur, îl amețește și-l întoarce brusc la vârsta bătrâneții, în preajma sfârșitului. Din monologul său, reținem: „mă tem că voi muri fără cer"...

Poate nu întru totul desăvârșit, spectacolul Mălinei Andrei este, totuși, unul conceput ambițios, sporind numărul încă redus al premierelor remarcabile din stagiunea în curs.

Fundația „Sound of Progress", Casa de cultură „N. Bălcescu", The Mc Clinton Foundation, Dali–Avida Dollars. **Scenariul, regia și coregrafia: Mălina Andrei. Scenografia: Delia Tancău. Muzica: Vasile Malic. Montaj video: Dana Bunescu. Producția video: Tom Brânduș. Cu: Filip Ristovki. Premiera: 21 ianuarie 2005.**

TEATRUL MIC

Nicolae PRELIPCEANU

Tov' Ubu

Th. Denis Dinulescu şi-a intitulat piesa lui despre dictatorul ucis în decembrie 1989 *O zi din viaţa lui Nicolae Ceauşescu* . E, de fapt, mai degrabă o zi – prea lungă – din viaţa poporului român. Acelaşi despre care, în final, arătându-ni-se prin marea gaură din steag, postum, *Ceauşescu*–Florin Călinescu din spectacolul, pus în scenă la Mic de Alexandru Tocilescu, reflectează cu voce tare: poate de atâta a fost în stare poporul ăsta, să ne aibă pe noi (căci e cu ea, întruchipată magistral de Coca Bloos) conducători. Chestia cu fiecare popor care îşi merită conducătorii rămâne în mintea tuturor, ne-exprimată, însă, cu glas tare. Dar o simţim apăsând asupra creierelor noastre.

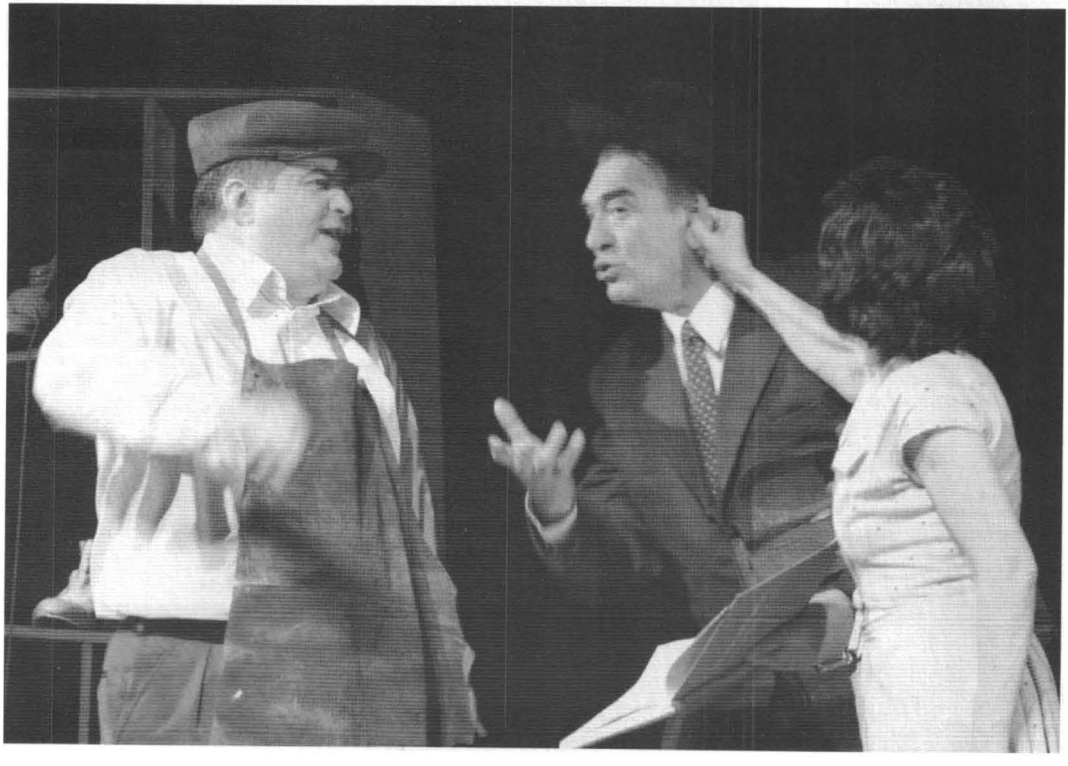
Spectacolul de la Teatrul Mic este unul pe măsura subiectului şi-a „eroilor" pe care-i are în centrul său. Alexandru Tocilescu a mai nuanţat – şi nu numai prin mişcare scenică, lumini, decor şi costume – enunţul îngroşat al „problemei", furnizat de dramaturg. Adăugând ca prolog rostit de cor – aici deloc antic, ci, dimpotrivă, contemporan încă – *Hora de băieţi* a lui Tudor Arghezi, a pus coperta I, acolo unde exista a patra; fraza lui Ceauşescu-fantoma tatălui despre ce a putut poporul român, pe care am citat-o mai sus. Primele două versuri ale poemei burleşti a lui Arghezi, vă reamintesc, sună în felul următor: *„Într-o ţară care-a fost/Era mare cel mai prost"*. Chiar dacă mulţi dintre cei aflaţi în sala de pe Sărindarul de altădată cam ştiau despre ce e vorba, vor fi fost astfel ajutaţi să-şi mobilizeze atenţia. (Observaţi că am ales un verb plăcut lumii lui Nicu şi Leana.)

Şi înspăimântătoarea poveste veselă a acestui Ubu, Tov' Ubu din România, începe. Cel care mişcă lucrurile, care croieşte proiectele – nu pentru finanţări strict europene întâi, ci pentru altele, de la Kremlin, pe urmă de la Regina Marii Britanii, pe urmă şi de la Nixon – e „Băiatul cu ochi albaştri", excelent interpretat de Mihai Dinvale. Personajul suferă transformări. El prevede viitorul, ba chiar şi trecutul, atunci când e nevoie, făcând, la început mai ales, din coadă de câine bici, nu tocmai de mătase ca-n zicerea britanică, dar totuşi bici pe spinarea unei ţări întregi. El proiectează şi dirijează „evoluţia" perechii Nicu–Leana pe scena naţională şi apoi internaţională. Un timp, Băiatul cu ochi albaştri chiar conduce situaţia. Asta până când Nicolae pune mâna pe toată puterea. Din acel moment, personajul devine serv umil, purtătorul paharelor cu apă de pus în faţă lui Tov' Ubu când acesta ţine discursuri.

Spectacolul nu e unul uşor, deşi totul pare a se desfăşura după nişte planuri de mult cunoscute. Puiu Antemir a conceput un decor adecvat de „Cântarea României", acest sinistru Grand Guignol de partid şi de stat românesc, iar costumele Irynei Katsel fac trimiteri foarte exacte la straturile succesive ale socialismului românesc: anii lui Dej, şi aceştia în două straturi, anii '70, apoi cele câteva straturi ale lui Ceauşescu propriu-zis... Nici muzica nu lipseşte, aceasta fiind, după cum se mai ştie, una dintre bunele unelte de manipulare a conştiinţelor. Nicu Alifantis a preluat şi prelucrat motivele imbecile ale epocilor despre care vorbim. Versurile nu sunt decât proza „mobilizatoare" cea mai terestră, lozincile stupide ale vremii, dar atrag atenţia asupra unui fapt mai puţin remarcat. Şi anume că ele au făcut pui în minţile multor tineri cântăreţi şi compozitori-versificatori de azi. Dacă nu mai proclamă „binefacerile" politicii partidului, destule cântece de azi

Coca BLOOS și Florin CĂLINESCU.

Florin CĂLINESCU, Mihai DINVALE, Coca BLOOS.



pun pe lălăială simple scrisori de amor de mahala. Imbecilități de tipul „azi avem ce mânca, azi trăim fericiți" își găsesc corespondențe solide în ceva gen „dacă tu nu ești cu mine/eu sunt nefericită/vino la mine din nou/ te aștept cu dor/în dormitor" etc. Am improvizat *à la manière de,* căci îmi este imposibil să țin minte produsele propriu-zise ale acestui delir de stupiditate. De altfel, când vezi pe scenă „masele", mișcate cu măiestrie de Roxana Colceag, nu poate să nu-ți treacă prin cap întrebarea „câți oameni gândesc în continuare așa", astfel încât ghilimelele de mai sus să rămână valabile numai pentru corul comunist din spectacol. Aici, am putea parodia versurile de început ale lui Arghezi: *„Într-o țară care e/Tov' Ubu mai bântuie".* (Și: *„amintire sau fantomă/se mai simte-a lui aromă".)*

Desigur, personajele și situațiile sunt îngroșate. Dar nu trebuie să ne facem nici o iluzie: modelele nu erau departe de fantomele lor scenice.

Coca Bloos a fost, ca de atâtea ori, extraordinară în redarea imbecilei persoane care a devenit acad.dr.doc.ing., sau Adi, cum i se spunea în popor. Florin Călinescu, amintind deseori de „Chestiunea zilei", a fost un Tov' Ubu foarte veridic și convingător. De altfel, rolurile de dictator îl prind; îmi amintesc de unul, jucat prin primii anii '90, la Odeon, într-o piesă de Dario Fo. Aici, desigur, are altă carură, precum și un model în față/spate.

De fapt, textul e un fel de pandant, neprogramat, firește, al piesei lui Matei Vișniec, *Istoria comunismului povestită pentru bolnavii mintal.* E o istorie a comunismului, românesc dar tot grotesc, pe care mulți l-am traversat, mai tare sau mai slab implicați. Hazul e mare, dar celor care, totuși, și-au lăsat anii cei mai frumoși acolo, în acea istorie, le rămâne și un gust amar. Pe care nu-l salvează nici situația, implicit ironică, de a-i vedea pe unii care rosteau cu ochii holbați spre cer versuri avântate la serbările lui Ceaușescu, jucându-și acum, însă pe dos, rolul. Dacă-mi aduc bine aminte, Petre Moraru e unul dintre ei. Dar distribuția e imensă – un spectacol cu atâtea scene de masă nu s-a mai văzut la Mic de cine știe când – și fiecare interpret, sau aproape fiecare, are cel puțin o clipă de glorie. Din spate, de sus, rânjea parcă, satisfăcut de farsa pe care ne-o joacă, marele regizor Alexandru Tocilescu, aflat în acel moment, cari atâtea ale vieții sale, la dializa cea frecventă. *O zi din viața lui Nicolae Ceaușescu.* O zi mai lungă decât viețile multor oameni.

Atât prin subiect, cât și prin desfășurarea de forțe și soluții scenice, aș fi văzut spectacolul acesta pe scena Națională, unde iluzia gigantismului ceaușist ar fi fost mai pregnantă. În fond, e tot un teatru condus cândva de Dinu Săraru, personaj episodic în ceata lingușitorilor jalnici ai lui Tov' Ubu Ceaușescu. Căci avem și aici, finalmente, un „apus de soare": soarele celor ca Săraru este răpus, până la urmă, tot cu ajutorul Băiatului cu ochi albaștri, care schimbă sub ochii spectatorilor sensul manifestației finale.

Am văzut, așadar, la teatrul Mic, un „Tov' Ubu". Hazul de care vorbește Alexandru Tocilescu în programul de sală îți îngheață pe față, însă, când te gândești că ăsta, al nostru, a terorizat o țară, în timp ce modelul celui franțuz, Dom' Ubu, n-a fost decât un biet profesor de liceu, astfel văzut de un elev cu propensiuni spre absurdul cel mai suprarealist. Iar noi am chiar trăit, forțați, un suprarealism real (sic) *après la lettre.*

Teatrul Mic – O zi din viața lui Nicolae Ceaușescu **de Theodor Denis Dinulescu. Adaptarea și regia: Alexandru Tocilescu. Scenografie: Puiu Antemir. Costume: Iryna Katsel. Ilustrație muzicală: Gabriel Basarabescu. Preparator muzical: Claudia Ionescu. Muzica: Nicu Alifantis. Mișcare scenică: Roxana Colceag. Ambientare artistică, foaier: Mircea Stănescu. Regizor tehnic: Niki Ieremciuc. Cu: Florin Călinescu, Coca Bloos, Mihai Dinvale, Avram Birău, Petre Moraru, Vitalie Bantaș, Bogdan Talamaș, Oana Albu, Nicolae Praida, Marius Ionescu, Ion Lupu, Claudia Ionescu.**

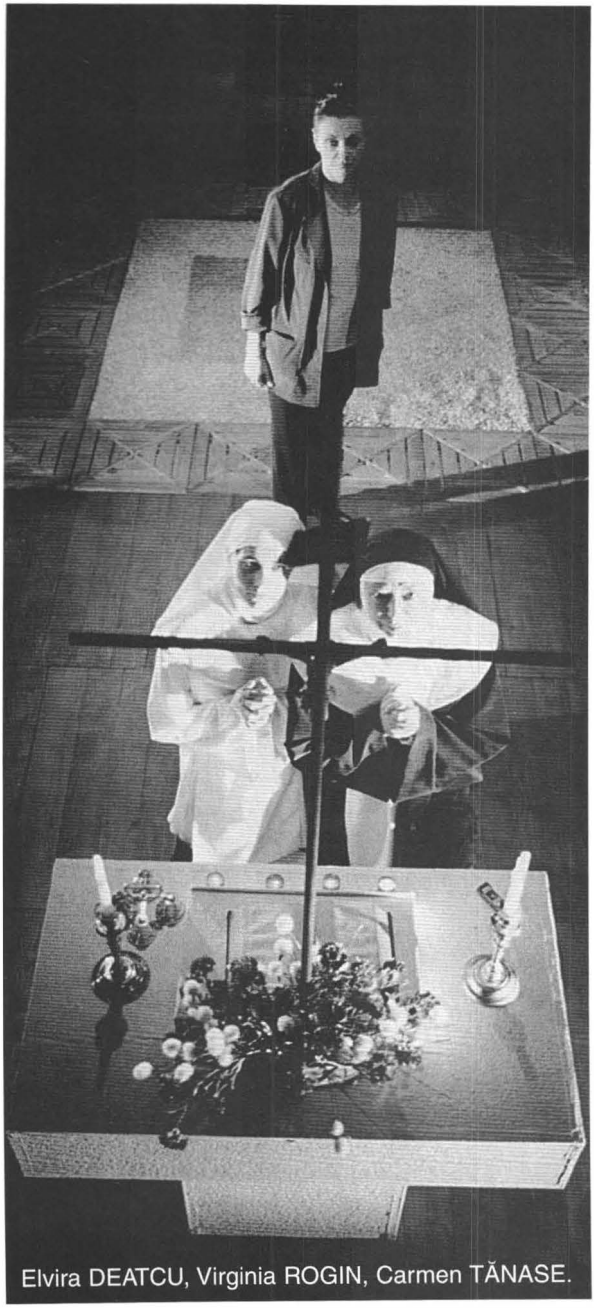
Florin CĂLINESCU și Coca BLOOS.

Noi...

TEATRUL ODEON

Antoaneta IORDACHE

Agnes și alte două femei



Elvira DEATCU, Virginia ROGIN, Carmen TĂNASE.

Trei femei de vârste diferite (Doctorița/ Stareța/ Călugărița) sunt aduse față în față de o situație nefericită, din speța celor ce întrețin pagina întâi a tabloidelor. Parte din textul lui Pielmeier urmărește, secvențial, faptele. Și, de altfel, spectacolul este așezat regizoral și scenografic pe *palierul dezbaterii de caz*. (Undeva, în coșul de hârtii din chilia unei mânăstiri, stareța găsește cadavrul unui nou-născut și raportează autorităților descoperirea. Înainte să înceapă ancheta judiciară, la locul întâmplării e trimisă o doctoriță psihiatră pentru o investigație de specialitate.) Pe măsură ce ies la lumină amănuntele, se dezvăluie și complicatele biografii ale celor trei femei, iar între personaje se stabilesc relații care depășesc premisa. *Faptele evidente și cele ascunse, legăturile de viață, psihologia și mentalitatea, problemele de etică, morale ale personajelor sunt preocuparea lecturii scenice de la Odeon,* plasată foarte aproape de spectator, în unghiulatura gradenelor construite pe scenă. În asemenea ecuație, actrițele evoluează cu accent asupra compoziției, reușind fiecare să dea consistență personajului său. Înfruntările se derulează într-un ritm constant, *cearcănul moral, psihotic,* al problematicii textului – născând și ucigându-și pruncul, aleasa lui Dumnezeu, Agnes, contrariază cutume și legi omenești, dar mai ales încalcă

porunci biblice capitale – *nu ordonează lucrurile în scenă, doar transpare, prin paravanul* întâmplărilor. Farmecul piesei acesteia a lui Pielmeier este că poate fi citită scenic şi ca un text despre ciudata întâlnire a trei femei, dintre care una „specială" ...Poate nu e cel mai spectaculos unghi posibil de interpretare acesta, dar devine convenabil, mai ales datorită actriţelor serioase, laborioase din distribuţie.

Teatrul Odeon – Agnes, aleasa lui Dumnezeu **de John Pielmeier. Traducerea: Anca Florescu şi Costin Manoliu. Regia: Marius Oltean. Scenografia: Constantin Ciub. Muzica: Iosif Herţea. În distribuţie: Carmen Tănase *(Doctoriţa Livingstone),* Virginia Rogin *(Stareţa),* Elvira Deatcu *(Agnes).* Data premierei: 16 decembrie 2004**

TEATRUL BULANDRA

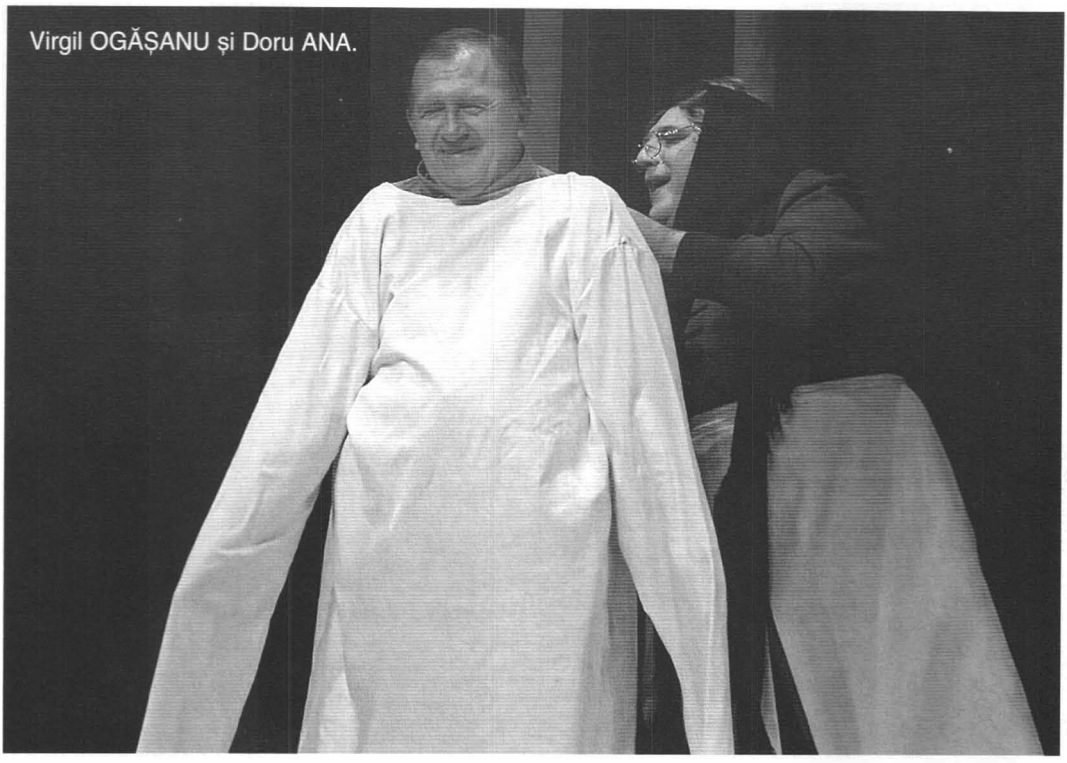
Claudia LIPAN

Religia copilului

Noua întâlnire a Cătălinei Buzoianu cu opera lui August Strindberg s-a realizat la Teatrul Bulandra în spectacolul *Tatăl.* Scrisă în 1887, piesa este prima dramă naturalistă a autorului. Cu ea va debuta, de altfel, şi ca dramaturg când, în acelaşi an, are loc în Danemarca premiera mondială în teatru. Piesa implică mai multe idei contemporane, printre care conflictul dintre bărbat şi femeie pentru supremaţia casnică şi realizarea în viaţă a propriului copil. Avem pe scenă un decor anost, cu nuanţe de negru şi gri, cu obiecte mărunte care dezvoltă preocupările savantului casei: vrafuri de cărţi prăfuite, chimicale, laborator experimental (scenografia este semnată de portugheza Salome Letras). Personajele se mişcă parcă mecanic la sugestia coregrafei Mălina Andrei. Puţina viaţă care palpită într-o casă dominată de spiritele invocate de o bunică nebună vine dinspre voiciunea copilei *Bertha* (Anamaria Marinca) sau dinspre atenţia necontrolată a doicii sale.

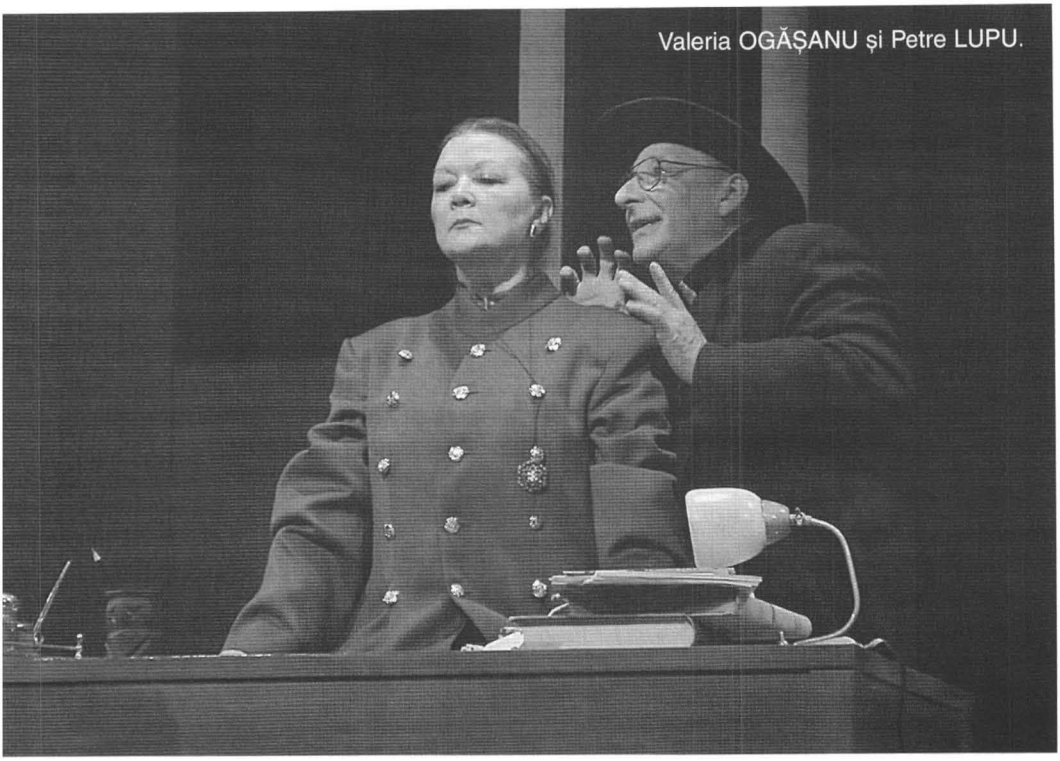
Tatăl este un căpitan preocupat de domeniul mineralogiei, cu inteligenţă sclipitoare, dar viaţă sufletească precară. El trăieşte într-o casă guvernată de femei. Treptat, această realitate începe să-l incomodeze. Cu toate acestea, vrea ca fiica lui să primească educaţia cea mai potrivită. Şi crede că are tot dreptul să ceară asta. Iar educaţia lui nu seamănă nici pe departe cu educaţia spiritistă pe care i-o face bunica, cu educaţia artistică a mamei, cu cea baptistă a guvernantei, sau cu cea metodistă a profesoarei. Singura metodă pe care o aplică este şi una radicală – plecarea de acasă a copilei.

Virgil Ogăşanu îşi parcurge replicile cu tăria cu care Strindberg însuşi şi-a pus în lumină preferinţa pentru o „religie a copilului" în care a crezut de-a lungul vieţii şi de care s-a lovit în căsnicia şi divorţul său de Siri von Essen. În religia copilului, părinţii au atribuţii diferite şi, cu siguranţă, că cel care aduce pâine la gura familiei trebuie să fie tatăl, capul a toate şi înţeleptul casei. Dacă rămâne înafara acestui climat paternal, copilul trebuie să ştie să se descurce pe cont propriu. Este motivul pentru care Căpitanul visează să-şi trimită fata departe de casă. Să devină profesoară. Dacă nu se va mărita, va putea să aibă


Virgil OGĂȘANU și Doru ANA.

un câștig din care să se întrețină. Mama nu are decât un rol episodic în creșterea copilului. Ea îl aduce pe lume și... cam atât. În restul timpului, pare un obstacol care, în cazul Laurei, devine din ce în ce mai greu de învins. Căpitanul are nevoie de toate resursele (intelectuale, fizice, oratorice etc.) pentru luptă. Și, pentru o vreme, reușește. Are destulă putere de decizie, pe care a cultivat-o ani la rând. Singurul lucru cu care dă greș – și din care va izvorî propriul său eșec – este liberul arbitru. Pe care uită să-l mai acorde copilului și pe care mama îl va folosi din plin, cu toate că nu crede în el. Principiul neștiinței ei este unul cât se poate de plauzibil și de real: copilul trebuie să crească armonios, or, asta înseamnă că are nevoie de toată libertatea posibilă pentru a lua propriile decizii în viață. Un amănunt pe care tatăl îl omite în dorința-i firească de a-și încerca abilitatea de Căpitan și de a sfârși un război cu o victorie certă.

Valeria Ogășanu aplică tehnica personajului lipsit de scrupule, de putere și naivitate până la proba contrarie. În clipa când i se dau pe mână frâiele, nu ezită să le strunească cu dibăcie și, într-un fel, cu răutate. Din momentul în care i se aliază, rând pe rând, toți membrii familiei, respiră aer de stăpână. Știe să lingușească, dar să fie și alintată. Este, într-un fel, oglinda spiței din care se trage. Propriul frate (Petre Lupu), pastor, nu are nimic de-a face cu cele creștine. Trage la măsea în sănătatea celor din casă și sclipește ca un giuvaier când e vorba de câștig material. În timp ce dezvoltă față de ceilalți falsa bunătate, Laura împroașcă în ascuns cu venin spațiul intim al soțului. Din care, bunăoară, face parte și doica.



Valeria OGĂȘANU și Petre LUPU.

Care e interpretată excelent în travesti de Doru Ana, cu flexiuni pline de umor în replici, cu gabaritul vestimentar care o (îl) încurcă, cu bonete și doliu cum îi șade bine unei evlavioase, cu andrele și apucături materne de gospodină. Doru Ana și-a pregătit bine ținuta sfătoasă a bătrânei Margret, nu are nici cea mai minusculă crispare în rol, ba, dimpotrivă, este sarea și piperul spectacolului Cătălinei Buzoianu. Nu lipsește din registrul său nici ironia cu care trece încet de partea mamei, își trădează „copilul adoptiv" pe care l-a crescut cu dragoste și se lasă convinsă ca în transă de nebunia pretinsă cu martori de către soție.

În spectacol apare pregnantă ipoteza sugerată chiar de unul dintre personaje: coloana vertebrală a vieții este voința. În momentul în care aceasta dispare, întregul sistem interior se prăbușește. În imaginea finală a piesei, instalată la biroul de mineralogie al *Tatălui* înnebunit și ucis, *Mama* preia șefia și instaurează Matriarhatul.

Concluzia că Strindberg ar fi putut pleda în favoarea dezechilibrului dintre bărbat și femeie în căsnicie este puțin probabilă. Chiar încrederea sa în armonia familiei o dovedește. Dar atâta timp cât nu se înțelege că scopul acestei conviețuiri este împlinirea prin cel de alături și nu excluderea lui, consecințele sunt alarmante. Iar copilul, când există, plătește penalizarea.

Teatrul Bulandra și Catedra UNESCO – Tatăl **de August Strindberg. Traducerea de Valeriu Munteanu. Regia: Cătălina Buzoianu. Scenografia: Salome Letras. Mișcarea scenică: Mălina Andrei. Muzica: Mircea Florian. Cu: Virgil Ogășanu, Valeria Ogășanu, Doru Ana, Petre Lupu, Radu Amzulescu, Anamaria Marinca/Monica Târnăcop, Domnița Mărculescu-Constantin, Ruxandra Medeleanu, Ionuț Constantin, Iolanda Covaci, Adrian Nor, Cătălin Babliuc, Alina Mihalache, Simona Ghiță, Ioana Dicu.**

Claudia LIPAN

Copiii de duminică ai societății

La Teatrul Bulandra a avut loc premiera piesei *Măscăriciul* după piesa într-un singur act a lui A. P. Cehov, *Cântecul lebedei*. În interpretarea și regia lui Horațiu Mălăele, spectacolul ridică din nou cortina de pe lumea nostalgică, leneșă, ezitantă a personajelor dramaturgului rus. Cu toate că aici nu plictisul este de vină, așa cum vibra în piese ca *Trei surori*, *Livada de vișini* sau *Pescărușul*. Nu, personajul nostru a gustat din plin viața și huzurul breslei de actori. Nu natura sufocă gradul de neadaptat al protagonistului. Svetlovidov, personajul piesei, nici nu coboară de pe scena unde a slujit în cei patruzeci de ani de teatru. Dar nu-i lipsește nici o clipă acel portret al „omului care a vrut", în culorile căruia sunt creionați eroii lui Cehov. A omului care a vrut și nu a putut, din diferite motive.

Actorul Vasili Vasilici Svetlovidov este un sexagenar bețiv, cu gândul la moarte și la pocăința dinaintea sfârșitului. Își cunoaște foarte bine viciul, straiele de paiață, singurătatea în care nu mai vrea să se ghemuiască pe mai departe. Și, ca orice om cu rateuri, nu poate să nu-și amintească de șansele pe care le-a avut – o iubită care disprețuiește arta teatrului, un rol ingrat de măscărici, un public pregătit să îmbrățișeze și să-și abandoneze favoriții de o seară. Problema băuturii are câte un spin în fiecare dintre aceste eșecuri.

Piesa începe, în mod paradoxal, la finele unei seri de glorie pentru teatrul acesta de țărani și, în loc să auzim muzica de bâlci, râsetele zgomotoase și infantile, să vedem aruncate în colțuri mucurile de țigară ale mașiniștilor, găsim o sală goală, de după „miracol". Rufele murdare și recuzita prăfuită („aranjate" în scenă de Nina Brumușilă și Adriana Pop) trădează, totuși, în lumina chioară, a unei ferestruici, momentul anterior de glorie. În mijlocul dărăpănăturii, se ridică paiața – actorul Svetlovidov – care-și va juca în această seară ultimul rol. Un fel de revenire la rampă. Și îl privesc pe Horațiu Mălăele cum umple din nou cu energie un personaj mahmur, caraghios și năpârlit, cu care și-a pecetluit ultimele apariții în teatru. Aș zice că nu e nimic nou în acest Pantalone cu haine lăbărțate, mers târșâit, guturai provocat de votca rusească și incoerență verbală. Exceptând momentele de haz care i-au ieșit din regie, nu cred că *Măscăriciul* se deosebește cu ceva de *Cafeneaua* sau *De Pretore,* piese jucate sub același acoperiș de teatru. Asta dacă nu ar fi vorba de Cehov și de interpretul care-l secundează pe căpitan – Nicolae Urs. Nu l-am mai văzut de mult și recunosc că a jucat tare bine. Cu mult umor, cu bucăți de cuvinte și intonație falsă când e vorba de omagiul adus artei, cu emoție în glas, cu explicații pe lângă, cu mici confuzii anagramate din cauza orbului ochelarilor ș.a.m.d.

Avem de-a face, deci, cu un regizor al dezechilibrului, Svetlovidov, și un evoluant al crizei, Nikitușa. Spectacolul se plasează, astfel, pe un teritoriu dezolant în care ambele personaje își acceptă căderile. Pentru că, așa cum știm din *Cântecul lebedei* al lui Cehov, nici Nikitușa, sufleurul peste care dă accidental Svetlovidov, nu este mai fericit. Căsătorit cu o femeie slută, ajunge să-și condamne căsnicia și să se refugieze în teatru unde, fără să dea de bănuit, petrece nopțile. Cu toate că mai are un strop de speranță în suflet în ceea ce-l privește, nu ar mira

dacă va fi următorul Svetlovidov. Nicolae Urs se înscrie în jocul mânuit de Horaţiu Mălăele: deşi nu are talentul oratorului său, ia lecţii de teatru (refuzate în zeci de ani de „cuşcă" sub scenă) şi prezintă un discurs al trecerii prin viaţă destul de bun, mai bine ca maestrul. Ba chiar îi corectează acestuia micile greşeli de memorie. Ca iubitor de artă, învaţă exerciţiul băuturii, pentru că, în fond, toţi oamenii talentaţi beau. Amândoi sunt vădit copleşiţi de lecţia care nu se mai sfârşeşte şi dau drumul tuturor mijloacelor de expresie cabotine în faţa spectatorilor care tac chitic în scaunul lor de spectatori şi nimic mai mult. Stai ca la teatru şi urmăreşti „copiii de duminică ai societăţii", vor parcă să ne sugereze Svetlovidov şi Nikituşa, parafrazând opinia lui Stanislavski despre actori.

Monologul de la început despre tihnă, băutură, modă, pace, iubire de aproape alunecă treptat într-o teorie a artei actorului. Emoţionat să întâlnească pe cineva care-l înţelege şi-l compătimeşte, Svetlovidov predă ştafeta meseriei şi se împuşcă (deşi în opera lui Cehov nu se întâmplă asta). Ansamblul merge mai departe! Cehov nu face din orice actor un ratat profesional, ci doar din acela care nu poate să păstreze secretul de a-şi face meseria inteligent. Or, în teatrul nostru economic, de profit, acest tip de actor are toate şansele să se regăsească.

Teatrul Bulandra – Măscăriciul **de Anton P. Cehov. Regia: Horaţiu Mălăele. Decor: Nina Brumuşilă. Costume: Adriana Pop. Muzica: Nicolae Marcu. Cu: Horaţiu Mălăele, Nicolae Urs. Data premierei: 27 februarie 2005**

TEATRUL DE STAT ORADEA

Elisabeta POP

Speranţa – ca dispoziţie infernală

De mai bine de cinci decenii, piesa lui Samuel Beckett *Aşteptându-l pe Godot* se joacă pe sute de scene, în cine ştie câte limbi. Aproape incredibil, această piesă; privită ani şi ani ca o curiozitate, taxată ca una dintre cele mai dificile din aşa-numitul teatru al absurdului, a devenit aproape teatru popular, înţelegând prin asta teatru accesibil, la care publicul vine, continuă să vină...

Tennessee Williams a afirmat în 1961, după lectura piesei, că, după părerea lui, de la *Şase personaje în căutarea unui autor* a lui Pirandello, nu s-a mai scris o piesă atât de „mare" în teatrul contemporan.

Există regizori îndrăgostiţi de Beckett. Unul dintre ei este, fără-ndoială, Tompa Gábor, care a montat şase sau şapte piese, dintre ele *Godot* de trei ori în trei ţări: Irlanda, Canada, Ungaria. Din păcate, noi n-am văzut nici unul... În schimb am văzut cel puţin două spectacole memorabile cu *Godot*: unul semnat de Petru Vutcărău şi Mihai Fusu la teatrele Eugène Ionescu din Chişinău – de fapt, examenul lor de licenţă de la Moscova. În anul 1990, acest spectacol remarcabil, jucat în trei limbi, avea conotaţii politice limpezi, îi speriase pe domnii profesori moscoviţi, aluziile la Moldova înrobită Imperiului Rusiei fiind evidente. Irina Nechit a numit acest spectacol *Godot Eliberatorul*. Da, dincolo de impactul politic, acest spectacol era o deplină victorie artistică în care cei doi actori au fost extraordinari.

Ei jucau cu o disperare, care nu mai era a personajelor, ci a lor, a artiştilor basarabeni.

Am văzut apoi un *Godot* al unei trupe maghiare din Beregovo-Ucraina, cu un mesaj extrem de limpede, un joc marcat de energii ce se transmiteau sălii şi un Estragon jucat ca în transă de o foarte talentată actriţă.

Iată, am făcut această lungă introducere, pentru că, sincer, am în legătură cu spectacolul de la sala studio a Teatrului din Oradea, semnat de actorul (student la Regie-teatru) Emil Sauciuc, câteva rezerve serioase pe care voi încerca să le explic. Opţiunea lui Sauciuc nu a fost o surpriză pentru mine. De când studiază regia – şi chiar mai dinainte – el a încercat să pună în scenă (şi uneori a şi reuşit) piese dificile, importande din dramaturgia universală. În fond, şi el, ca mulţi alţii, socoteau că e de preferat un eventual eşec cu o piesă importantă, unui succes cu o piesuţă (deşi, mă întreb ce succes poate fi acela...)

E limpede un lucru: Sauciuc se străduieşte şi caută, e ambiţios şi consecvent, fiecare spectacol de-al său însemnând o treaptă pentru dobândirea calificării regizorale.

Se spune, o spune însuşi autorul, că piesele beckettiene impun, prin însăşi structura lor muzicală, o „extraordinară rigoare ritmică), aceasta presupunând curgerea textului, a fiecărui cuvânt din replică, după legi impuse riguros de chiar Domnul profesor de literatură Samuel Beckett. Mai mult, e sigur că, dacă cineva se încumetă să monteze o piesă de Beckett, acea persoană se va afla, categoric, în situaţia de a face faţă operei, în integralitatea ei.

Fiind însă la începutul acestei profesii grele, poate n-ar fi trebuit să aleagă acest text-capacană. Rezultatul unei munci altfel temeinice, cu actori buni şi foarte buni este, trebuie să spun, unul destul de dezamăgitor. Şi asta pentru motivul că spectacolul nu are NIMIC de comunicat, pe lângă piesa care este atât de densă şi de plină de sugestii de tot felul. Spectacolul mimează comunicarea unor idei pe care le-am căutat zadarnic în spectacol şi nu le-am găsit.

În spaţiul destul de strâmtorat al studioului, scenografa Oana Cernea a înghesuit, cum a putut mai bine,nelipsitul copac – nu ştiu de ce cam sofisticat – şi, în cele două laturi, o jumătate de maşină veche, iar în cealaltă, obiecte ruginite, vechi, desperecheate. Totul sugerând urmările unui dezastru. De altfel, şi Vladimir şi Estragon poartă pe piept câte un agregat sau un panou cu circuite, cei doi încercând, din când în când, să-şi revină, folosind fie aparatul, fie masca de gaze. Altfel n-ar supravieţui... această intenţie de robotizare a unor foste fiinţe umane, rămase în viaţă după apocalipsă, schimbă cu ceva datele problemei. În fond, cei doi călători perpetui, „nici vii, nici morţi", doi rătăciţi într-un timp nedefinit, puşi să umple golul unei clipe egale cu eternitatea, refac drumul oamenilor biblici, când, de fapt, cum observă Nicolae Balotă, ei stau pe loc, doar au senzaţia că merg, dar, precum şarpele Ourobouros, ajung de unde au plecat. Vin de nicăieri şi se duc spre niciunde. „A trăi, spune cunoscutul personaj Malone *(Malone murind)* înseamnă a rătăci singur VIU, în străfundurile unei clipe fără margini".

Actorii Richard Balint *(Vladimir)* şi Petre Ghimbăşan *(Estragon),* Sebastian Lupu *(Pozzo),* Tiberiu Covaci *(Lucky),* Pavel Sârghi *(Băiatul)* joacă cinstit, nu trişează nici o clipă, joacă intens, cu o bucurie şi o energie formidabilă, dar jocul lor este excesiv, agitaţia lor continuă, nefiind în acord cu identitatea personajelor. În goana lor nebună de a arăta, clipă de clipă, cine sunt şi ce vor, primii doi abandonează latura cea mai adevărată a personajelor beckettiene şi anume starea lor larvară. Imobilitatea lor, nemişcarea. Paradoxul personajelor de acest tip

Richard BALINT şi Petru GHIMBĂŞAN.

este că ele au „venit pe lume fără să se nască, fără să trăiască, rămânând în viață, nesperând să moară".

Cu puține excepții, lipsește jocul, lipsesc clovneriile (jocul cu pălăriile e bine făcut), ori jocul suplinește activitatea și chiar conștiința, dându-le impresia că EXISTĂ și fiind o sursă a întreținerii iluziilor. Moartea însăși, „mereu amenințătoare și mereu și mereu râvnită", pare a fi și ea un joc cu care cochetează personajele beckettiene. Dar e exclus să aleagă moartea, nu-i așa, devenind astfel eroii unei tragedii, când ei rămân biete personaje ale unei farse tragice.

Cuvintele rămân singura realitate palpabilă, aproape singură, așa încât, iată-i pe cei doi perorând, turuind fără oprire... ca o parodie la cartezianul cuget, deci exist, aici funcționează sloganul vorbesc, deci exist... Am putea spune că cei doi se îmbată cu vorbe... Îi urmează Pozzo, care vine urlând și vociferând (Sebastian Lupu mi s-a părut foarte bun și el, foarte beckettian) împotriva lenii și delăsării lui Lucky, slugă nemernică și căzută în mutenie, căreia îi strigă mereu „porcule", fă sau nu fă ceva...

Tiberiu Covaci – de prea mult timp absent de pe scenă – compune un personaj docil, dar care, se simte, stă la pândă, e viclean și atacă la prima ocazie, ca un animal de pradă. Cei doi, Pozzo și Lucky au, după orbirea lui Pozzo, o relație ciudată de tandrețe ascunsă sub platoșa urii...

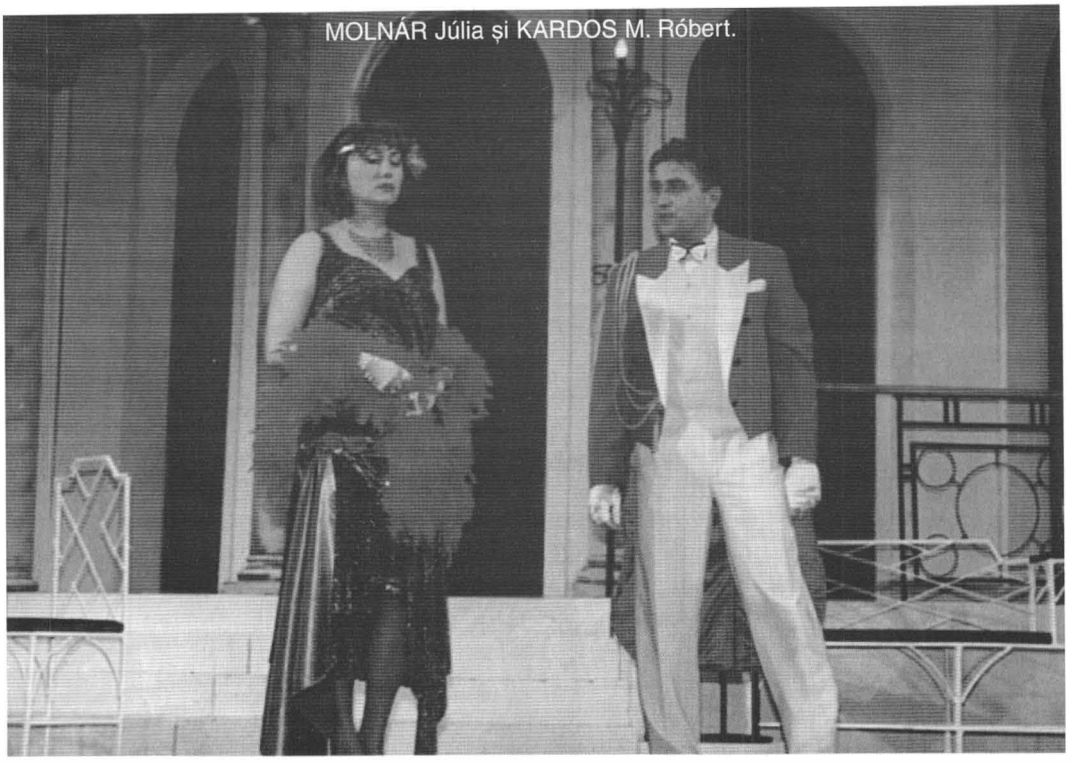
I-aș reproșa spectacolului și excesivul dinamism și prea marea concretețe, în detrimentul unei lecturi mai profunde, filosofice chiar. Absența dimensiunii metafizice, precum și firava undă de poezie și, mai ales atât de necesarul umor, privează spectacolul de toate acele caracteristici specifice spectacoleleor beckettiene. Anouilh spunea undeva că în această piesă a lui Beckett „nimicul se întâmplă de două ori". Din păcate, în acest spectacol în care mai ales actorii se văd și strădania lor e certă, „nimicul" – citește viziunea regizorală – nu s-a văzut decât uneori.

Teatrul de Stat din Oradea – Așteptându-l pe Godot **de Samuel Beckett. Traducerea: Gellu Naum. Ilustrația muzicală și regia: Emil Sauciuc. Scenografia: Oana Cernea și Emil Sauciuc. În distribuție: Petru Ghimbășan, Richard Balint, Sebastian Lupu, Tiberiu Covaci, Pavel Sârghi. Data premierei: ianuarie 2005.**

Revelion cu artiști

În noaptea de revelion, conform unei vechi tradiții, spectatorii maghiari din Oradea se strâng în sala teatrului, asistă la un spectacol, comedie muzicală sau operetă, aplaudă cu dragoste, nu numai acel spectacol, ci, cumva, întreaga muncă devotată a artiștilor, închină – la ora 12 – un pahar de șampanie cu ei, după care se îndreaptă spre casele unde vor petrece... Ceea ce mi se pare, mie una, frumos în acest gest, este faptul că există încă destui orădeni care doresc să fie în seara sărbătorească alături și împreună cu actorii lor îndrăgiți, de care se simt apropiați și cărora vor să le arate că îi iubesc și îi prețuiesc. Gestul lor trezește stimă, nu?

Ideea directorului Trupei Szigligeti, Meleg Vilmos de a invita să regizeze o operetă „bătrână" un foarte tânăr regizor maghiar, mi s-a părut cât se poate de fericită. Clujeanul Vadas László, din buna școală Tompá–Bócsárdi, la fel de disponibil pentru lucrul cu actorii români și maghiari, a acceptat fără fasoane, să monteze o operetă: *Baroneasa Lili*.



MOLNÁR Júlia și KARDOS M. Róbert.

El și-a luat aliați, pentru decor și costume, tot doi tineri, pe scenografa Florina Bellinda Birea și pictorul executant (încă student) Vasilatos Ianis.

Ca în multe operete, și aici, o poveste aparent banală, jucată cu plăcere și aplomb și... cântată destul de bine (uneori chiar surprinzător de bine pentru actorii de proză) face succes sigur.

Spectacolul se construiește în jurul unei mici și hazlii confuzii: castelul moștenit de baronul, tânărul și boemul Illésházy László, din întâmplare dramaturg, e scos la vânzare. Cum primul amator să-l cumpere e un proaspăt îmbogățit, un baron „făcut" cu ajutorul averilor strânse peste noapte (Malomszegi) și, cum acesta vine însoțit de frumoasa lui fiică, ei bine, chiar Lili, baronul intră brusc într-un joc, desigur, foarte... teatral. El ia haina valetului de pe fotoliu și,fiind luat drept valet, se prezintă László, și acceptă pe loc angajarea.

De aici, din această deghizare decurg toate încurcăturile și surprizele, cum se cuvine să curgă ele în orice comedie. Baronul cu titluri nobiliare cumpărate nu are decât un vis: acela ca fiica lui să se căsătorească repede cu un baron adevărat, indiferent dacă acesta e sărac sau bogat: titlul autentic contează.

Lili, agasată de curtea insistentă a caraghiosului Fredi, se simte tot mai atașată de László, valetul care, pe lângă că e un bărbat arătos, are purtări alese, e delicat și, se pare, o place...

Pentru ca totul să evolueze spre comedie, era necesar să intre în acțiune, ca să zic așa, pe lângă Fredi, pișicherul interesat de banii fetei, și alte personaje... Acestea sunt două fete bătrâne, rude ale răposatului unchi al baronului, care, cred ele, ar fi singurele absolut îndreptățite să moștenească averea. Două surori, cam „trecute", una prostuță și naivă, cealaltă agresivă și plină de fumuri, amândouă

însă cuprinse subit de un ridicol avânt erotic şi de dorinţa de a-l cuceri pe tatăl fetei, o partidă ideală, nu-i aşa...

Şi mai apare Clarisse, actriţa, fosta amantă a tânărului baron. Amuzată de jocurile lui László, ea nu-i divulgă secretul, îi dă voie lui Fredi s-o curteze, acesta fiind disponibil pentru orice femeie frumoasă. Lucrurile se schimbă însă – aici găsim micile ironii... teatrale ale autorului – când Clarisse află că Lili vrea şi ea să devină actriţă, uzând de relaţiile lui László. Ei bine, până la... scenă, aici artista nu mai este dispusă să accepte concurenţa: îl dă de gol pe baron, stricând o frumoasă idilă ce părea că e chiar *happy-end*-ul comediei. Dar nu, lucrurile se mai complică (inutil) încă... un act şi, în sfârşit, totul se termină cu bine. Păi cum altfel? Regizorul, intuind ca orice artist al anului 2005, ridicolul unor situaţii teatrale, ce-i drept, dar nu mai mult, a mizat pe farmecul şi pe umorul actorilor care au acceptat să joace şi să se joace, să fie veseli, să se distanţeze, dar nu mai mult decât trebuie, de personajele lor...

Lili a devenit, prin jocul Juliei Molnar, actriţă experimentată şi cu voce plăcută, nu o fetişcană frumoasă, ci o fată ambiţioasă şi nu de tot naivă... Baronul Illésházy, interpretat de un foarte bun actor dramatic, Kardos M. Róbert (vocea însă îi mai joacă feste), are ţinută, e un artist desigur, căruia îi place şi îl amuză jocul... Baronul-artist afişează aere de superioritate nu pentru că e bogat, ci pentru că e capabil să joace... un valet stilat. Rolul îl amuză, ca pe orice dramaturg pus, măcar o dată în viaţă, să şi joace nu doar să scrie...

Cât despre cuplul comic, numai cuvinte de laudă. Cele două fete bătrâne au fost încredinţate actriţelor Csiky Ibolya (nr.1 a teatrului), admirabilă şi şarmantă, în rolul prostuţei şi naivei Christina. După marile roluri din dramaturgia universală (dar ce n-a jucat ea?) acest personaj, se vede, o amuză ca o pauză în munca scenică. O secundează, cu o vădită plăcere a jocului, frumoasa încă actriţă de 50 de ani, Márton Erzsébet, acceptând, sau poate propunând singură mijloace – pe care nu le divulg – de Urâţire, dacă pot să spun aşa, din dorinţa de a sublinia ridicolul personajului.

Publicul le răsplăteşte cu binemeritate aplauze, mai ales că cele două actriţe şi cântă foarte bine.

Totuşi cel mai bun în spectacol mi s-a părut a fi actorul-coregraf în acelaşi timp al trupei, semnatar al tuturor dansurilor şi mişcării în diverse spectacole, Dimény Levente. El se mişcă bine, e argintul viu al spectacolului, cade, fuge, imită călăritul, se strecoară pe sub picioarele mobilelor şi chiar al invitaţilor la bal, sărută, strigă, bea, înfulecă, face totul cu un haz nebun. Îl secundează cu un chef real, nu făcut, confecţionat, Tóth Tünde, care dansează şi cântă ca o adevărată... actriţă de cabaret. E limpede, acest cuplu a luat toată crema aplauzelor.

În celelalte roluri, Ács Tibor, joc precis, nonşalant, elegant, Kiss Csaba (un secretar uns cu toate alifiile, şiret şi... vulnerabil), Fodor Réka, Dobos Imre, Bathó Ida, Halasi Erzsébet, Kocsis Gyula, Nagy Gábor, Csátlos Lóránt şi (dublura lui Dimény Madarász Loránt pe care eu nu l-am văzut), toţi, joacă roluri mici, dar cântă şi se mişcă, nu-i aşa, ca într-o operetă...

Teatrul de Stat Oradea, Trupa Szigligeti: Baroneasa Lili, **operetă de Martos Ferenc şi Huszka Jenö. Distribuţia: Molnár Júlia, Kardos M. Róbert, Ács Tibor, Csiky Ibolya, F. Márton Elzsébet, Kiss Csaba, Tóth Tünde, Dimény Levente, Madarász Loránt, Fodor Réka, Nagy Gábor, Csátlos Lóránt, Kocsis Gyula, Dobos Imre, Bathó Ida, Halasi Erzsébet. Regia: Vadas László, Scenografia: Florina Bellinda Birea, asistent: Ianis Vasilatos, Aranjamente muzicale: Venczel Péter, Nemlaha György, Coregrafia: Ádám János, Corepetitor: Rézüves Zoltán. Premiera: 31 decembrie, 2004.**

Ciudate căsătorii...

În general, românii cunosc puțin – nu vorbesc de specialiști sau de filologi – din literatura maghiară. Dacă-i întrebi, de pildă, ce-a mai scris Mikszáth în afară de *Căsătorie ciudată* (a contribuit la asta și filmul foarte bun al lui Márton Kéléti, din 1951, cu actori-vedete ca Ruttkay Eva, Gábor Miklós sau Benkom Gyula nu prea știu. Dar chiar și dicționarele îți oferă o imagine săracă și informații sumare despre un scriitor atât de important și îndrăgit de unguri, ca Mikszáth Kálmán. Ardelenii fac un pic excepție, să recunoaștem, fiindcă, având un alt fel de legături cu maghiarii, se interesează și cultural mai mult de, să spunem, viața lor...

Născut în anul 1847, Mikszáth Kálmán a fost, în nu prea lunga sa viață (a murit în 1910), și un gazetar de elită, un gazetar ale cărui reportaje, pe cele mai diverse teme, au fost apreciate pentru finețea și justețea observațiilor și pentru eleganța stilului. Romanele sale (*Umbra Sf. Petru, Noua Zriniadă, Căsătorie ciudată, Orașul negru*), nuvelele, schițele sunt străbătute de umor și de un optimism robust. Ironia, satira nu lipsesc nici ele de la festinul literar al scriitorului.

Görgey Gábor a scris o piesă despre Mikszáth Kálmán, cu intenția vădită de a pătrunde în intimitatea celui care, nu doar a scris despre căsătorii ciudate, ci a și trăit o astfel de experiență, nu la îndemâna oricui, să recunoaștem. Ciudatele sale căsătorii, două la număr au fost, de fapt, rodul iubirii și fidelității sale, fiindcă el s-a însurat și a doua oară cu aceeași doamnă, Mauks Ilona, unica sa iubire...

Spectacolul pe care l-am văzut eu acum, înaintea sărbătorilor, a fost tot unul sărbătoresc: cea de a 100-a reprezentație.

KÖRNER Anna și HAJDU Geza.

Acum douăzeci de ani, doi actori, eminentul Hajdu Geza și (chiar) soția sa Körner Anna, în regia regretatului Farkas István, au făcut acest spectacol, omagiindu-l astfel pe unul dintre îndrăgiții scriitori maghiari. Ei erau pe atunci tineri, scene din tinerețea lui Mikszáth le veneau mănușă, se îmbrățișau și se sărutau pe scenă cu dragostea și avântul propriu lor înșile, fiindcă și ei erau la începutul căsniciei. Scenele în care Mikszáth și Ilona, ajunși bătrâni, se susțineau cu dragoste și respect erau, atunci compoziții marcate de oarecare stângăcie... Azi, după două decenii, în sala de spectacole, la Teatrul Arcadia, pe scenuța minusculă, dar extrem de intimă, se afla propriul fiu al cuplului Hajdu–Körner, acum în vârstă de douăzeci de ani, care privea, alături de noi, spectatorii, un cuplu trainic și simpatic, doi artiști care au început să joace teatru de foarte tineri și care, iată, iubindu-l pe Mikszáth s-au gândit să-l omagieze astfel... Dar, iată că azi scenele în care cei doi, nu tocmai tineri, dar nici destul de bătrâni joacă mai aproape de adevăr scenele cuplului trecut de prima tinerețe, fiind ușor stângaci în cele exuberante, juvenile...

Ceea ce n-am spus însă este devotamentul extraordinar cu care cei doi actori joacă, luând și reluând acest spectacol care încet-încet pare propria lor viață... Așa cum l-a văzut și un mare poet – l-am numit pe Kosztolanyi Dezsö – Mikszáth, în viziunea lui Hajdu Géza este un înțelept, dacă nu chiar un filosof care știe totul despre oameni și despre firea lor, despre calitățile, virtuțile și viciile lor. El, cum observă poetul, privindu-și strengărește personajele peste umăr, cu pipa mereu în colțul gurii, părea „unchiul întregii lumi." Actorul a reținut aceste detalii și a adus în scenă un bonom, un om hâtru, cu o privire mereu ironică asupra celor din jur, ciufut uneori, dar în fond cald și plin de solicitudine, delicat și sensibil. Așa se face că a îndepărtat-o pe Ilona nu pentru că nu o iubea, ci, știind-o fragilă, ca s-o apere de viața nesănătoasă din locuința lor insalubră și sărăcăcioasă. Ilona însă nu l-a trădat, n-a căutat să afle ce s-a petrecut cu Kálmán al ei, ci a așteptat, l-a așteptat răbdătoare, până în ziua când el a cerut-o din nou în căsătorie, ceea ce s-a și întâmplat. Au venit apoi copiii, viața lor a decurs nespectaculos, singurul lucru important fiind grija permanentă și fidelitatea totală a Ilonei față de Kálmán. A fost, a recunoscut-o singur îngerul lui păzitor, unica iubire a vieții sale. Anna Körner a jucat cu o simplitate rafinată rolul acesta de soție-mamă a scriitorului: înțelegătoare, iertătoare, săritoare, gata să-și ajute soțul, atât la treburile casnice cât și la cele gazetărești. Cred că ea însăși a constituit o nesecată sursă de inspirație pentru bonomul scriitor.

Un spectacol fără nimic spectaculos, fără mari găselnițe și invenții regizorale, calm și așezat ca însăși viața îndrăgitului scriitor. Documentația foarte serioasă, folosită de Görgey Gábor, cu secvențe și scene din viață reală amestecate cu unele fanteziste, cu fragmente din articolele mai puțin cunoscute și din scrisorile lui Mikszáth, fac acest spectacol, fără focuri bengale și tremolouri la orchestră, dar, cert, pe gustul unui public ce are de primit, cu bucurie, o bună lecție de literatură maghiară, în numai un ceas și jumătate.

La reprezentația cu nr. 100 au venit, gest foarte frumos, mulți colegi, sărbătorind cum se cuvine această dublă victorie: a fidelității publicului față de un clasic maghiar și a longevității unui act teatral.

Teatrul de Stat Oradea, Trupa Szigligeti – Căsătorile ciudate ale lui Mikszáth Kálmán **de Görgey Gábor. Regia: Farkas István. Scenografia: Kudelsz lózsef. Muzica: Dancó lános. În distribuție: Hajdu Geza *(Mikszáth)*, Körner Anna *(Ilona Mauks)*.**

TEATRUL MAGHIAR DE STAT, CLUJ

Roxana CROITORU

Poveste muzicală

Într-o duminică dimineața m-am dus la Teatrul Maghiar să văd matineul, cu spectacolul *Tortul albastru fermecat* de Muszty Bea și Dobaz András. Având invitație, n-am citit cu atenție titlul și subtitlul de pe afișele din oraș: *Poveste muzicală (nu numai) pentru copii*. Așa că nu mică mi-a fost mirarea când, la intrare, pe lângă copii însoțiți de părinți sau bunici, am întâlnit o mare de tineri liceeni, în ultimele clase și mai ales studenți. Sala Mare de peste 900 de locuri a devenit neîncăpătoare.

Spectacolul a avut premiera în toamnă și sunt spectatori – am aflat-o în pauză – care au revăzut spectacolul de două, trei ori. Fidelitatea spectatorilor depinde de repertoriu și de felul cum te adresezi celui căruia îi e destinat. În general, în teatrele „mari", spectacolelor pentru copii nu li se acordă, din păcate, mare importanță, nici în acoperirea distribuției, nici în prezentarea spațiului scenic și a costumelor.

Regizorul Keresztes Attila a ales o poveste al cărei conținut și desfășurare urmează regulile clasice. Pe scurt: regatul Patologia e în mare pericol și Regele-tată e la capătul răbdării și al disperării. Cauza: prințesa Supertonia nu vrea să se mărite și izbucnește în crize de isterie la vederea numeroșilor pretendenți. Doctorul curții, savantul Plagium, nu mai are nici o soluție. Doctorul Placebo le dezvăluie secretul: medicamentul este tortul albastru cu multă frișcă, care se află în Pădurea Albastră. Numai cel ce va aduce Prințesei tortul o va vindeca de isterie

În prim-plan: BOGDÁN Zsolt.

și va putea să se căsătorească cu ea. Drumul însă e foarte periculos și plin de peripeții: trebuie să străbați pământul gras de ciocolată și să scapi de supraponderalii care vor să te țină prizonier; să salvezi dragonul cel cu șapte urechi, Draculina, de miniorchestra „genialilor superficiali": Mama, Tata și Fiul. Apoi urmează să fie eliberat Marele Ursuz de tirania dictatorului Sandokan, cel cu un singur ochi. Și toate aceste încercări sunt împiedicate de cuplul pretendenților: mercantilul Boier Afect și Boierul Efect. Prințul Belcanto, cel care o iubește sincer pe Prințesă, reușește să învingă pericolele, însoțit de poetul Vibrato și poștașul Eureca. Personajul misterios, Omul cu glugă (se dovedește în final a fi Doctor Placebo), descurcă situațiile-limită în care Prințul e mereu pus de cei doi intriganți Afect și Efect. Tortul e adus și înmânat Prințesei, care, bucuroasă, consimte să se mărite cu alesul ei, Prințul Belcanto, în euforia generală a curții regatului Patologia.

Regizorul Keresztes Attila reușește mai mult decât un spectacol agreabil destinat copiilor. El a mizat și pe acea reîntoarcere la copilărie a omului matur, atunci când actul teatral e un act de cultură, realmente interesant și înfățișat ca atare. Spectacolul lui poate fi citit pe mai multe niveluri Se joacă pe trei planuri: sus, un balcon semicircular acoperit de o perdea, în fața căreia șade nemișcat un arlechin; jos, sub balcon, o miniestradă rotativă și avanscena. La începerea spectacolului, perdeaua se dă la o parte și în luminițele feerice, pe tron, apare Regele, care-și cântă nemulțumirea. Apoi, pe rotativă, cântă doctorii (Doctorul Placebo – solo jazz). Scenele se succed și, tot așa, într-o risipă de imaginație, stilurile de interpretare în consens cu tipul personajelor: muzică *country* și demonstrație de aerobic, la care sunt supuși supraponderalii de poștașul Eureca (în final grașii ies din scenă în ritmul elefanților din *Cartea Junglei*). „Genialii superficiali" trec de la un stil de muzică la altul, pentru a încheia cu un rap, interpretat excepțional de Fodor Edina *(Fiul).* Scena următoare, din țara lui Șandokhan, face trecerea de la *musicalul* spumos la interpretarea în cheie grotescă. Supușii poartă pancarte cu portretul tiranului, portret care e proiectat supradimensionat pe ecran. Trimiterea la Kim Ir Sen e evidentă.

Copiii sunt fascinați de farmecul poveștii. Efectele, decorul spectaculos (Bartha József) și reușitele costume (Bianca Imelda Jeremias), muzica antrenantă (conducerea muzicală Incze G. Katalin) incită imaginația. Ei se bucură și aplaudă când binele învinge, judecă și sancționează răul. Tinerii și adulții recunosc citatele culturale, trecerea dintr-un registru în altul și, în primul rând, regalul întâlnirii cu o distribuție de forță: Bogdán Zsolt în *Rege, Marele Grăsan* și *Șandokhan* – trei compoziții impecabile, de fin umor –, Fodor Edina într-un travesti reușit, Vindis Andrea și Biró József, cuplul Hatházi András și Galló Ernö intriganții veșnic depășiți de Prințul îndrăgostit, spre satisfacția copiilor. *Doctorii*: Sinkó Ferenc și Molnár Levente (acesta din urmă și *General și Polițist)* – o pată de culoare, stârnesc râsul prin înfățișarea lor sinistră de medici medievali în negru ca niște corbi. Varga Csilla–*Brunhilda* și *Draculina dragonul speriat,* Dimény Áron–*Marele Ursuz*, Kézdy Imola–*poștașul Eureca, Prințesa*–Albert Csilla și *Prințul Belcanto*–Laczkó Vass Róbert, *Vibrato*–Fagarasi Alpár, toți într-o bucurie a jocului cântă și dansează. Alături de ei studenții: Dávid Attila Péter, Szekrenyes László, Nagy Attila, Fehérvári Péter, Albu István, Benedek Botond, Farkas Lóránd, Gábos Albin și nu în ultimul rând copilul Manyoki Bence *(Omul cu glugă),* interpret și în alte spectacole ale teatrului.

Un spectacol încântător, bine făcut, care ar onora afișul oricărui teatru cu pretenții.

Teatrul Maghiar de Stat Cluj-Napoca. Data premierei: 19 septembrie 2004

Subiectul spectacolului: Amorul

Pus în scenă de Mona Chirilă, spectacolul *Piațeta* de Carlo Goldoni e decupat în stilul iconoclast și inconfundabil al regizoarei.

Textul e ușor redus și recompus cu inserții din *Commedia dell'Arte* (traduse de Visky Andras), fără a trăda însă spiritul piesei. Pentru că, nu-i așa, comedia goldoniană s-a născut din *Commedia dell'Arte,* iar Goldoni e la fel de maestru în arta improvizației ca și în dezvoltarea caracterelor.

Copertele, rama spectacolului, în imaginea de început (prologul), ca și în cea finală (epilogul) sunt emblematice, prin forță și frumusețe, pentru stilul regizoarei. Te cucerește de la ridicarea cortinei, îți trezește interesul și te poartă încetișor într-un alt timp, dilatat. O piațetă pustie, pe înserat, mărginită pe trei laturi de porțile caselor construite din șiraguri de mărgele de lemn. E luminată intens de o lună bolnavă. Un tânăr traversează piațeta. Ajuns în centru *e lovit* de lumina lunii. Într-un elocvent joc de pantomimă, în care se repetă un singur cuvânt: *luna,* el își dezvăluie erotismul, după care alunecă în somn. Iată, deci, subiectul piesei: *Amorul.* Rând pe rând, personajelor, femei și bărbați, hipnotizați de lună, li se trezesc pornirile erotice. Râsul tâmp, uimit al tinerelor de ceea ce li se întâmplă, ca și stupoarea, curiozitatea iscoditoare și indignarea mai vârstnicilor la ceea ce văd, li se întipărește pe chip: Amorul, pe care unii îl descoperă și după care tânjesc și la care alții nu vor să renunțe, la Veneția, în timpul Carnavalului. Trei doamne cu fiicele și fiul lor, un mic comerciant și o tânără își trec timpul cu un joc de noroc, *loto de la venturina*, în piațetă. Din dialogul simplu, superficial și din naturalețea jocului se creionează personajele ușor caricaturale. Cât de mică și de

Scenă din spectacol

simplă ar fi comunitatea, fiecare încearcă să-şi impună supremaţia: tânăra temperamentală şi cochetă, fata nubilă cu pretendentul ei imberb, tânăra cu aere de superioritate, văduva egoistă şi caraghioasă cu pretenţiile ei de a fi tratată de jună etc. Dialogul tensionat se întrerupe la venirea căruţei cu comedianţi. Pe scena improvizată evoluează măştile *Commediei dell'Arte,* incluzând şi câte unul dintre protagonişti (excelentă *Gnese* – M. Kántor Melinda la teatrul de marionete). Intră în joc şi un necunoscut: Cavalerul, cel care din umbră va conduce jocul spre deznodământul fericit al piesei. Cavalerul, generos, onorează serbarea Carnavalului invitând pe toţi locuitorii piaţetei la festivalul organizat în cinstea tinerilor însurăţei, Lucietta şi Anzoletto, după momentele de înfruntări ilare între mama miresei şi viitorul ginere. Se vor logodi şi mai tinerii Gnese şi Zorzetto. Cavalerul înfrânge îndărătnicia tutorelui, unchiul Fabrizio şi o ia în căsătorie pe frumoasa încrezută Gasparina. Spiritele se încing din nou între cele două bătrâne-mame, după ospăţ, donna Catte şi donna Pasqua, şi antrenează într-o adevărată busculadă pe toţi locuitorii piaţetei. Pe tăcute, măştile-comedianţi, transformă căruţa-scenă într-o corabie. Gnese observă corabia. Ca la un semn, disputa ia sfârşit şi participanţii încremenesc uimiţi: Cavalerul cu frumoasa Gasparina, într-o splendidă rochie roşie (semn al Amorului împlinit) urcă pe puntea corăbiei şi dispar în lumina crepusculară şi nori de fum.

Comedie uşoară şi vioaie, spectacolul încântă prin frumuseţea vizuală, prin alternanţa dintre combinaţiile fanteziei *(Commedia dell'Arte)* şi lumea reală călăuzită de bun-simţ şi reacţii prompte. Râsul vesel, lipsit de ironie, este stârnit, moment cu moment, de contrastul dintre ceea ce sunt şi ceea ce pretind a fi personajele, din succesiunea momentelor alerte, ale întâmplărilor cotidiene, cu cele poetice, ale *Commediei dell'Arte.* Aşa cum am mai semnalat şi în altę dăţi, atunci când distribuţia e împlinită, echipa interpreţilor funcţionează cu vervă şi precizie impecabilă, fără a umbri însă performanţele individuale. Dintre care remarcăm: personajul misterios, care conduce cu abilitate firul acţiunii, construit cu aplomb de Bogdán Zsolt; travestiul savuros, o reuşită compoziţie (cu unele momente prea şarjate) a lui Bács Miklos; temperamentul scenic sigur al lui Láczo Iulia; deosebita mobilitate expresivă în joc a Melindei M. Kántor; reuşit Salát Lehel în nehotărârile de june un pic trecut; ingenua de caracter egal şi cu talent interpretată de Kezdi Imola; travestiul hazliu al lui Dimeny Áron; agilitatea lui Molnár Levente; fanfaronul - Orbán Attila. Nu-i uităm nici pe interpreţii-măşti: Laczkó Vass Róbert, Sinkó Ferenc, Buzási András, Galló Ernö, Fogarasi Alpár şi Vindis Andrea.

Eleganţa, plasticitatea, ritmul spectacolului se datorează cvuartetului (care nu e la prima întâlnire): Mona Chirilă regizor; T.Th. Ciupe decor, cu un spaţiu scenic clar şi aerisit construit, elemente de decor minime şi foarte sugestive (multifuncţionalitatea căruţei); costume şi concepţia măştilor Carmencita Brojboiu, pitoreşti, în tonuri variate cu pete de culoare şi materiale fluide, plăcute ochiului; muzica aleasă cu mare ştiinţă de Corina Sârbu, unul dintre atuurile spectacolelor Monei Chirilă. Şi ca să nu încheiem fără a găsi „pete în soare", sau, mai bine zis, în „lună": repetitivitatea pantomimei din prolog, cu muzica prea intensă, la un moment dat dă senzaţia de prea mult, de redundant. Dar atât.

Goldoni spunea: „Întrucât comedia a fost întotdeauna înclinaţia mea, comedia bună trebuie să fie scopul meu".

Am asistat, aşadar, la Teatrul Maghiar din Cluj, la premiera din 28 ianuarie 2005, la o comedie bună.

TEATRUL NAȚIONAL CLUJ

Mona CHIRILĂ:

„Ar trebui să ne ocupăm de un personaj emblematic"

Eugenia Șarvari: *În prima jumătate a lunii februarie, Naționalul clujean a fost prezent, prin doi reprezentanți ai săi: regizoarea Mona Chirilă și actorul Dragoș Pop, la* Arizona State University, *în America, cu spectacolul* Travestiuri *după Tom Stoppard. Ne dați amănunte despre acest început de colaborare și proiectele viitoare?*

Mona Chirilă: Am ajuns în America în urma unui proiect inițiat de doamna Ileana Orlich, care este șefa departamentului de literatură comparată și limba română din cadrul Arizona State University. Dânsa a tradus piesa *Travestiuri* de Tom Stoppard în limba română, care e o traducere foarte, foarte bună. De altfel, opera de traducătoare a doamnei profesor Ileana Orlich este cu totul meritorie (printre titluri: *Mara* de I.Slavici, *Haia Sanis* de M.Sadoveanu, *Fecioarele despletite* de Hortensia Papadat-Bengescu, *Ciuleandra* de L.Rebreanu etc.), contribuind astfel la cunoașterea marilor creații ale culturii românești în S.U.A. și, în general, în spațiul de limbă engleză. *Travestiuri* de cunoscutul dramaturg englez Tom Stoppard a fost conceput ca spectacol-pilot, deocamdată un *one-man show*. Piesa am citit-o mai întâi în limba engleză, mi-a dat-o chiar doamna profesor Ileana Orlich într-una din verile în care a fost în România în cursul proiectului româno-american cu Universitatea „Babeș-Bolyai" și, în cele din urmă, am ajuns să o facem. Noi am început colaborarea cu American State University cu *Memo*, spectacol cu care am fost, în decembrie 2002, în Statele Unite. Americanii văzuseră spectacolul la Cluj, le-a plăcut foarte mult și atunci ne-am împrietenit cu doamna Orlich. Am intrat în program cu ei prin niște *work-shop*-uri de teatru, ultima oară, vara trecută, realizînd trei spectacole. Un spectacol s-a jucat la Studioul „Euphorion" – *Jazz drama*, Teatrul Național punând la dispoziție sala. Era un spectacol făcut de mine la Sibiu. Celelalte două spectacole le-am ținut, unul la Casa Tranzit, și celălalt la Studioul „Radu Stanca" de la Facultate. Au fost lucruri interesante, foarte bine apreciate de cursanții americani.

E.Ș.: *Câți cursanți au fost?*

M.C.: Cred că cincisprezece. Să nu uităm că programul, în momentul cînd a început, în jurul anului 2000, avea un număr foarte mic de cursanți, care, treptat, au devenit tot mai numeroși. Acum, șaizeci de tineri învață limba română. Arizona State University are o serie întreagă de programe cu Spania, Italia, Franța, foarte interesante, cu locații pitorești și cursuri pasionante. În acest context, să vii cu atîția cursanți în România după patru ani, e o victorie remarcabilă. Din oferta foarte tentantă – Franța, Italia, Spania – ei au ales România, o țară despre care nu știau la început mare lucru. Știu cazuri în care,

studenți veniți în România în programul „Summer University", au cerut apoi bursă *Full bright* în România. Sunt americani care învață limba română, sunt americani îndrăgostiți de România. E o mare realizare să-i faci pe americani să fie interesați nu de Europa Occidentală, ci, iată, de România. A existat un proiect cu *Lecția* de Eugen Ionescu, care a eșuat și, în vara următoare, am hotărât să facem *Travestiurile*. A rezultat acest *one-man show*, făcut cu Dragoș Pop. În realizarea lui, am plecat de la ideea că actorul este predestinat travestiurilor, fiecare capătă identități diferite. Piesa are patru personaje importante: Tristan Tzara, James Joyce, Lenin, care se întîlnesc la Zürich în timpul primului război mondial, în biblioteca unui oarecare domn Carr, un fel de mecena. El găzduiește această întîlnire fictivă. Știm că Tristan Tzara s-a întîlnit cu Joyce, știm că Lenin juca șah. Conform datelor istorice, întîlnirea dintre ei este posibilă. Partea de ficțiune din piesa lui Stoppard sunt dialogurile foarte aprinse între Tristan Tzara și Joyce. Să nu uităm că sunt, într-un fel, pionii principali a trei revoluții. Trei novatori care au revoluționat istoria romanului, a poeziei și a politicii. Ei vin însoțiți de două personaje feminine și mai există un servitor al acestui domn Carr care, cumva, este un personaj fantomatic. Dragoș Pop *se travestește* în cei trei. E actorul care, la vremea lui, l-a jucat pe Lenin, e actorul care l-a jucat cîndva pe Tristan Tzara, e actorul care l-a jucat o dată pe Joyce. Și el, actorul, își imaginează această întîlnire la Zürich, dialogurile și polemicile pe care ar fi putut să le aibă în momentul întîlnirii lor. Istorie perfect fictivă ce stă sub tutela teatrului, a convenției teatrale, care poate să nască, să producă istoriile în acest fel. Care pot avea carnea lor, realitatea lor. Să nu uităm, convenția și ficțiunea teatrală este una cu carne, cu vorbe și cu sânge. Cu întruchipări reale. Cu un soi de prezent care poate face reală chiar o ficțiune.

E.Ș.: *Ați jucat în limba română? Câte spectacole?*

M.C.: Am avut două reprezentații în limba română cu acest spectacol în două zile diferite, la un public de aproximativ 100 de spectatori alcătuit din universitari și studenți. În caietele-program exista traducerea adaptării mele, în engleză. S-a putut urmări textul și în limba engleză, dar mulți dintre ei erau interesați de varianta spectacolului în limba română. Am mai introdus mici texte, momente de proiecție – materialele fotografice ne-au fost puse la dispoziție de domnul Nicolae Țone, de la Muzeul Literaturii Române – prin care publicul, să facă legătura între imaginea lui Tristan Tzara și faptul că el a fost inițiatorul principal al avangardei poetice, că el a avut legături cu mari nume ale istoriei literare. Într-o imagine, el este alături de Picasso, pe care-l cunoaște toată lumea, în alta, alături de André Breton. Ilustrația muzicală am făcut-o împreună cu Dragoș Pop. De altfel, el a fost alături în toate etapele construirii spectacolului. A existat un permanent dialog regizor–actor. Am construit totul împreună. Vreau să subliniez faptul că Ileana Orlich este personajul principal al proiectului. Să nu uităm că e un proiect finanțat de americani: caietul-program, călătoria, totul a fost finanțat de americani. Un proiect american făcut în colaborare cu Teatrul Național din Cluj, care a pus la dispoziție un actor, un regizor, studioul de sunet, un luminist (Jenel Moldovan). Iată, e un fapt, doamna Orlich a mișcat niște fonduri ca noi să fim cunoscuți acolo. Plecată în America în urmă cu 20–30 de ani, Ileana Orlich este o persoană care se ocupă, în mod programat, de prezența României acolo.

E.Ş.: *Proiecte de viitor?*

M.C.: Vrem să ducem mai departe povestea asta cu *Travestiurile.* Ar fi foarte important dacă noi am reuşi să facem spectacolul cu *Travestiuri,* să-l avem invitat pe Tom Stoppard, el să afle de Teatrul Naţional din Cluj. S-ar putea să finalizăm şi proiectul pe care l-am început şi nu l-am teminat cu *Lecţia.* Sunt foarte interesaţi de Eugen Ionescu, pentru că există un curs special Ionescu pe care-l face Ileana Orlich. Pentru această vară, prin programul „Summer University" (program care aparţine Universităţii „Babeş-Bolyai" prin doamna Delia Marga şi Arizona State University, prin doamna Ileana Orlich) mi s-a cerut să pregătesc nişte spectacole speciale. Un spectacol va fi cu *Travestiuri.* Apoi, o dramatizare făcută de unul dintre studenţii mei, Victor Olăhuţ; mai vreau să fac două spectacole de teatru codificat: un spectacol *Commedia dell'Arte* şi un spectacol de teatru Nô făcut de un alt student al meu. Aş mai vrea să facem un spectacol de jaz şi unul de versuri, cu Haricleea Bădescu de la Sibiu, cu care am lucrat şi la *Jazz drama.* Mai am în plan un spectacol de păpuşi pentru ei, pentru că sunt foarte interesaţi de asta. Păpuşa *vajang,* care e folosită în România, nu se prea foloseşte în altă parte. Noi suntem într-un soi de antichitate a păpuşii, şi la orice festival ne-am duce, în momentul când apărem cu păpuşa *vajang,* este ceva absolut incredibil. Să nu uităm că piaţa e plină de păpuşile *Muppets,* care au alte tipuri de tehnici. Aş vrea să le prezint şi un *Vasilache şi Mărioara*, care e foarte românesc. Tema se regăseşte şi în alte scenarii din alte ţări europene, dar la noi este diferită, pentru că există un moment în care Vasilache bate moartea. Acest lucru nu se găseşte la alte popoare. Eroul care bate moartea funcţionează după o schemă, scenariul este original românesc. *Ivan Turbincă* al lui Creangă este inspirat din *Vasilache şi Mărioara*, din relaţia eroului cu moartea. Tot aşa, şi în *Tinereţe fără bătrîneţe.* S-ar putea ca şi textele de avangardă să fie aici motiv de plecare pentru alt tip de spectacol. Tot ceea ce ar însemna literatură, personaje importante de origine română care au făcut istorie, care sunt cunoscute. Să ne reamintim. Tristan Tzara, Eugen Ionescu erau scriitori francezi de origine română. E important de ştiut. Noi începem să săpăm la acest proiect de cunoaştere, încercăm să ne facem cunoscuţi prin personalităţi care deja sînt cunoscute, despre care nu se ştie că sunt români, că au plecat de aici. Ei şi-au făcut studiile în România. Fondatorul Dadaismului, Tristan Tzara a debutat, foarte tânăr, în România şi a activat în avangarda europeană, în Elveţia. Deci, formarea lui ca intelectual e una românească, e una de spaţiu românesc, ca în cazul lui Brâncuşi sau Ionescu. Şi ceilalţi. Mă refer la Mircea Eliade, Emil Cioran. S-au afirmat în cultura română. Asta înseamnă foarte mult şi pentru ceea ce au devenit. Poate intruziunea asta a culturii româneşti într-o limbă şi cultură străină să fi creat astfel de figuri. De ce nu? Să fie important faptul că ei au fost formaţi de cultura română şi nu de cea franceză. Poate că dacă erau formaţi de cultura franceză n-ar fi ajuns la aceeaşi poziţie. Cred că aici trebuie să ne punem întrebări şi să ne dăm răspunsuri.

E.Ş.: *Tom Stoppard ştia că Tristan Tzara era român?*

M.C. : Da, ştia. După textul pe care-l are. E de limbă franceză cu un accent balcanic. Nu era celebrul conte ungur, care umple romanele occidentale. Este artistul român. Ar trebui să ne ocupăm şi noi de un personaj cu semnificaţie culturală, de un personaj emblematic, pe care să-l propulsăm. Nu numai *Dracula.* De ce să nu ne ocupăm de noi?

Eugenia ŞARVARI

TEATRUL „TOMA CARAGIU" PLOIEȘTI

Adrian MIHALACHE

Testicule explozive

Titlul original al piesei Lisei Beth Kovetz, pusă în scenă la teatrul „Toma Caragiu" din Ploiești de Lucian Sabados, este mai provocator decât cel adoptat de autorul versiunii românești, dramaturgul Horia Gârbea: *„Ouăle" lui David* a devenit *Cum a explodat David*. Politicienii nu se sfiesc să facă jocuri de cuvinte cu „ouăle" lor, oamenii de teatru sunt, însă, mai pudici. Se pare că exhibiționismul celor dintâi îl întrece pe cel al profesioniștilor exhibării.

Autoarea își definește piesa ca violentă, ciudată și amuzantă. A scris-o, pornind de la o experiență personală de „traducere" în amor. A dorit să se răzbune la nivel simbolic, transpunându-și, în creație, lezarea. Eroul absent al piesei este suprasexualul David. Jane, partenera lui oficială, răspândește, în rândul amantelor

Cristina MOLDOVEANU, Raluca ZAMFIRESCU și Roxana IVANCIU.

lui, zvonul că acesta ar fi decedat spectaculos, prin explozia părților virile. Se presupune că boala ar avea transmitere sexuală, deci Jane își rezervă voluptatea de a face pe îngerul morții, informându-și rivalele ce le așteaptă. Obsesia Sidei face demersul plauzibil. Conversațiile cu potențialele victime sunt inteligente și interesante. Prin ele, ni se dezvăluie două personaje pitorești: Miss Martha, o bătrână doamnă bogată, consumatoare de sedative, care refuză să-și asume orice suferință, și Angela, o frumusețe sudică, gen Scarlett O'Hara, temătoare de degradarea fizică. Jane redefinește, în fiecare conversație, datele problemei, propunând mereu câte o nouă perspectivă și arătând alte fațete ale personalității lui David. Finalul arată că totul a fost doar o răzbunare simbolică, David fiind sănătos și apt de noi isprăvi.

Lisa Beth Kovetz a gândit piesa pentru o singură actriță, care să le interpreteze pe toate cele trei femei. Lucian Sabados a preferat să folosească trei actrițe diferite. Nu este prima dată când recurge la acest procedeu: a mai făcut-o, când a pus în scenă *Chinezii* lui Michael Frayn. Dacă, atunci, a diluat piesa, de data aceasta i-a dat o dimensiune în plus. Într-adevăr, se simte, din spectacol, că soluția unei singure interprete era gratuită. Ea oferea un prilej de virtuozitate, dar nu îmbogățea semnificativ piesa. Bănuim că era mai curând un expedient decât un experiment. În versiunea lui Lucian Sabados, piesa câștigă în diversitate realistă și în dramatism. Regizorul a pus excelent în valoare virtuțile scriiturii, mai ales modul în care se repetă unele fragmente de text, în contexte și cu accente diferite. Raluca Zamfirescu este admirabilă în rolul bătrânei Martha. Rând pe rând, dramatică, ironică, inteligentă, ea construiește nu un personaj, ci mai multe personalități contrastante, pe care le sudează într-un tot unitar. Roxana Ivanciu face din Angela un personaj viu, colorat, temperamental. Se simte, în jocul ei, profesionalismul și rigoarea care caracterizează teatrul ploieștean. Din păcate, Cristina Moldoveanu, în rolul lui Jane impresionează doar prin trupul bine clădit, nu și prin interpretare, aflată la limita amatorismului. Nu ne dăm prea bine seama dacă ceea ce-i lipsește este talentul sau experiența. Ca întotdeauna în spectacolele lui Lucian Sabados, muzica este foarte bine aleasă, cu rol dramatic bine precizat. Decorul Vioricăi Petrovici este, însă, de-a dreptul urât, mai ales din punct de vedere al culorilor. Din fericire, costumele compensează printr-un *design* adecvat, spectaculos chiar.

Lucian Sabados, ca director de teatru, știe să facă, din aproape orice premieră, un eveniment. Astfel, am avut surpriza să le întîlnim pe Lisa Beth Kovetz, autoarea, și pe Margot Avery, interpreta piesei, în versiunea americană. Conversația cu cele două femei inteligente și talentate a fost animată și interesantă. Margot Avery a povestit cum a gândit ea rolurile multiple și a recunoscut că spectacolul câștigă prin utilizarea mai multor interprete. Lisa Beth Kovetz a povestit despre expertiza ei în privința construcției de situri *web*, în care vede, pe bună dreptate, o alternativă, și nu o adăugire, la demersul teatral. Teatrul este singura artă care refuză virtualizarea, deoarece este în mod esențial legat de comunicarea directă și, implicit, de corporalitatea actorului.

Teatrul „Toma Caragiu" din Ploiești – Cum a explodat David **de Lisa Beth Kovetz. Regia, versiunea scenică și ilustrația muzicală: Lucian Sabados. Scenografia: Viorica Petrovici. Distribuția: Roxana Ivanciu *(Angela)*, Raluca Zamfirescu *(Miss Martha)*, Cristina Moldoveanu *(Jane)*.**

TEATRUL „ANDREI MUREȘANU" SF. GHEORGHE

Ion CAZABAN

Sfârșit de partidă

Pentru că n-am reușit, până acum, să citesc romanul lui Suskind *Porumbelul,* pe care afișul ni-l anunță ca sursă de inspirație a regizorului-coregraf András Loránt, voi scrie numai despre spectacolul său. Fără comparații, fără paralele. Un indiciu ar fi, totuși, câteva rânduri din programul-dischetă, semnate de scenograful Horațiu Mihaiu despre apariția unui porumbel cu o privire oribilă. Oribil pentru cel privit care vede în privirea rece, inexpresivă a porumbelului: o separare decisivă, o dezaprobare ireversibilă. Nu mai este porumbelul pașnic, apropiat, care ciugulește din palmă, nici mesagerul sfânt care vestește venirea pe lume a Mântuitorului păcatelor noastre. Este un porumbel care nu iartă, cu ochi de vultur. Cel privit înțelege și tocmai de asta amână înțelesul: „Ce vrea să-mi spună porumbelul?". Să corelăm rândurile lui Horațiu Mihaiu cu altele, ale francezului Georges Perec, găsite și ele în program, pentru a face încă un pas: este dezaprobarea existenței abrutizante, inerte, fără fapte, nici dorințe, nici idealuri. Fără speranță.

N-am citit în prealabil romanul, dar ambele texte se dovedesc judicios alese, dacă, din primul moment al spectacolului, se desprinde o stare de neputință și decrepitudine tragică. În spațiul sordid, mizer, cu pereții și stâlpii igrasioși de beton, atrage imediat atenția o singură ușă roșie, prin stridența fierbinte a culorii. Pe jos, pe plăcile de gresie murdară, zac abandonate, în diferite poziții, trupuri de femei și bărbați... De la început, ni se transmite o stare generală, copleșitoare, ce va continua și atunci când trupurile se vor anima – parcă la semnalul unui strigăt perceptibil în muzica de fond. Este o stare tot mai clar conturată de încercările și eforturile tuturor de a se ridica de la sol. Gesturile femeilor, somnolente, se încarcă progresiv de neliniște, converg într-o agitație crescândă, conturată lasciv. Trupurile lor tind să se descopere, mișcările sunt încordate, exacerbate de instinct, figurile au concentrarea amară a neîmplinirii. Acum și în restul spectacolului. Chiar și pentru un scop obișnuit cum este căutarea pantofilor. Aceasta se schimbă în metaforă sau hiperbolă vizuală, poate a dezorientării ori a nevoii de evadare din cotidianul anost: pantofii sunt plimbați cu exasperare pe suprafața plată, neclintită a pereților... Spre deosebire, bărbații se îmbracă (în negru, uniform) cu mișcări mecanice, cu o expresie indiferentă. O pendulă ticăie puternic, metalic, sacadat, trecerea implacabilă a timpului.

Majoritatea acțiunilor, de ordin vizual, sunt extrase din cotidian, dar își extind semnificația prin repetare și stilizare. O țigară aprinsă este în mâna unuia sau altuia; W.C.-urile, amplasate în câteva puncte cardinale, sunt vizitate de câteva ori. Poate în replică la teatrul fecalier al austriacului Schwab, din recipientul W.C.-ului izbucnesc, într-o miraculoasă înălțare, fulgi albi, de

porumbel. Care, mai curând, sperie, decât minunează. Îmbrăcatul, bărbieritul, băutul cafelei, citirea gazetei – micile ocupații de program matinal sunt prelucrate vizual și ritmic, reluate cu minime diferențe, pentru a sublinia cadrul limitat, imuabil, de conviețuire. I se supun cinci femei și patru bărbați – dezechilibrul numeric are și el un rost în demonstrație. Recuzita manevrată: hainele, pantofii, hârtia igienică, țigara, vechiul lighean albastru, ceașca de cafea. Bărbații execută programul știut cu indiferență și plictis. Uniformizarea motivează lehamitea permanentă. András Loránt procedează printr-o monocordă codificare a gesturilor individuale, mișcărilor de ansamblu, acțiunilor tuturor și ale fiecăruia. Greu de cuprins dintr-o privire, dar sesizabile prin tonalitatea unificatoare, persistentă.

Indiferenței bărbaților îi corespunde, invers proporțional, exasperarea manifestă a femeilor. Ruptura afectivă este prea evidentă. Orice tentativă de apropiere, de contact fizic eșuează. Pe de o parte: bărbații triști, frigizi, împietriți într-o surdă insatisfacție, într-o senzație de disconfort. În cealaltă parte: suferința femeilor neglijate, respinse, trecând de la gesturi de intensă tandrețe la reacții brutale, tăioase. Vor resimți inutilitatea trupului, își vor privi mâna ca pe o creangă uscată.

Montate într-o coregrafie care le stilizează, acțiunile cotidianului capătă un sens simptomatic sau simbolic, într-o tensiune accentuată ce-i va atinge pe bărbați. Unul se va spânzura cu un văl alb de mireasă; altul alege plecarea, dar e incapabil până la urmă; doi se urcă pe draperii, într-o pornire nebună. Ei refuză îmbrățișarea femeilor, preferând o floare albă. Sunt simptomele unei stări insuportabile pentru toți, după ce sentimentul și dorința au murit. Escalada femeilor pe verticala pereților pare vizualizarea unei cunoscute zicale! De undeva, din chinul acestor ființe, pentru ele, se aude o voce: „Tatăl nostru... de ce mă pedepsești?" Titlul spectacolului, *Acea zi de vineri August 1982*, putea fi una dintre zilele anunțate pentru Apocalips. Dansul erotic, împreunarea dezlănțuită a trupurilor pe scândura unui coșciug, ne duc cu gândul la aceasta, la plăcerea smulsă sălbatic ultimelor ceasuri. Muzica veselă se frânge sub un zgomot straniu, inexplicabil, cum fusese odinioară la alt „sfârșit de partidă", în *Livada de vișini*! Imaginile de final nu-s mai puțin tragice decât până atunci. Fuga bărbaților pe ușa roșie va fi urmărită de grupul femeilor, gâfâind sonor, între excitație și spaimă, apoi totul se cufundă în întuneric...

Ca și în alte montări, András Loránt utilizează expresivitatea fizionomiilor, diversitatea tipologică într-o unitate de sens – mai lesne obținute prin posibilitățile actoricești. Cunoscuți din spectacole de atmosferă și manieră total diferite, interpreții au meritul adaptării la modalitatea teatrului-dans. Meritul lor este important, cu toții aducând o expresivitate specială și o tensiune lăuntrică, foarte necesare unui scenariu în care acțiunile-imagini sunt ușor decodabile, se cumulează ilustrativ și se prelungesc apoi, motivat, desigur, de intenția sublinierii unei stări colective, continuu închise, dar mai puțin favorabile pentru păstrarea emoției publicului.

Teatrul „Andrei Mureșanu", Sfântu Gheorghe – Acea zi de vineri August 1982, **după romanul *Porumbelul* de Patrick Suskind. Un spectacol de András Loránt. Concepția muzicală: András Loránt. Costume: Ambrus Amaryll. Decor: Horațiu Mihaiu. Cu: Inna Andriucă, Mirela Bucur Pal, Romulus Chiciuc, David Kozma, Fatma Mohamed, Cornelia Paraschiv, Daniel Rizea, Nadia Sămărghițan, Florin Vidamski. Premiera: 20 februarie 2005.**

Între prezentul indicativ și imperfect

Asemeni hanului ori cafenelei din alte piese (inclusiv *Ocean Cafe*, montată tot de Afrim), *Buticul lui David* este cutia de rezonanță a existenței unei mici comunități – aici, un orășel transilvan. Prietenul Romică începe povestea buticului și a personajelor care-l vor anima: „Domnul David ține un butic. El ține de toate în el". Publicul și-a dorit totdeauna povești, chiar dacă i se par cunoscute. Mai important este cum sunt spuse, farmecul povestitorului. Iar tinerii actori – apreciați și alteori, în regia lui Afrim – au vervă comunicativă, exact ceea ce trebuie. Personajele, cu biografiile și ocupațiile lor descind, parcă, din literatura picarescă, integrându-se fără efort în prezentul tranziției, al corupției și criminalității, dar și al cârnaților promoționali, aruncați din elicopter de firma „McDonald's". Totuși, după opinia lui David – al cărui butic va fi, până la urmă, demolat – „viața e altundeva". Nu numai pentru că a lor, provincială, nu-i de trăit, dar pentru că, pe scenă, povestea contează. Biografiile lor, expuse rapid, concentrate în fraze puține, sunt mai degrabă fundal pentru prezență și pentru reacțiile lor scenice. Frații Pop, al căror libido nepotolit le-a dus faima, sunt totodată, amândoi, soții înșelați ai aceleiași neveste, niște senzuali agresivi ce-și pierd respirația – comic, desigur – la vederea femeii dorite. Aceasta nu-i decât curva Cirasela, cea care-i va liniști,

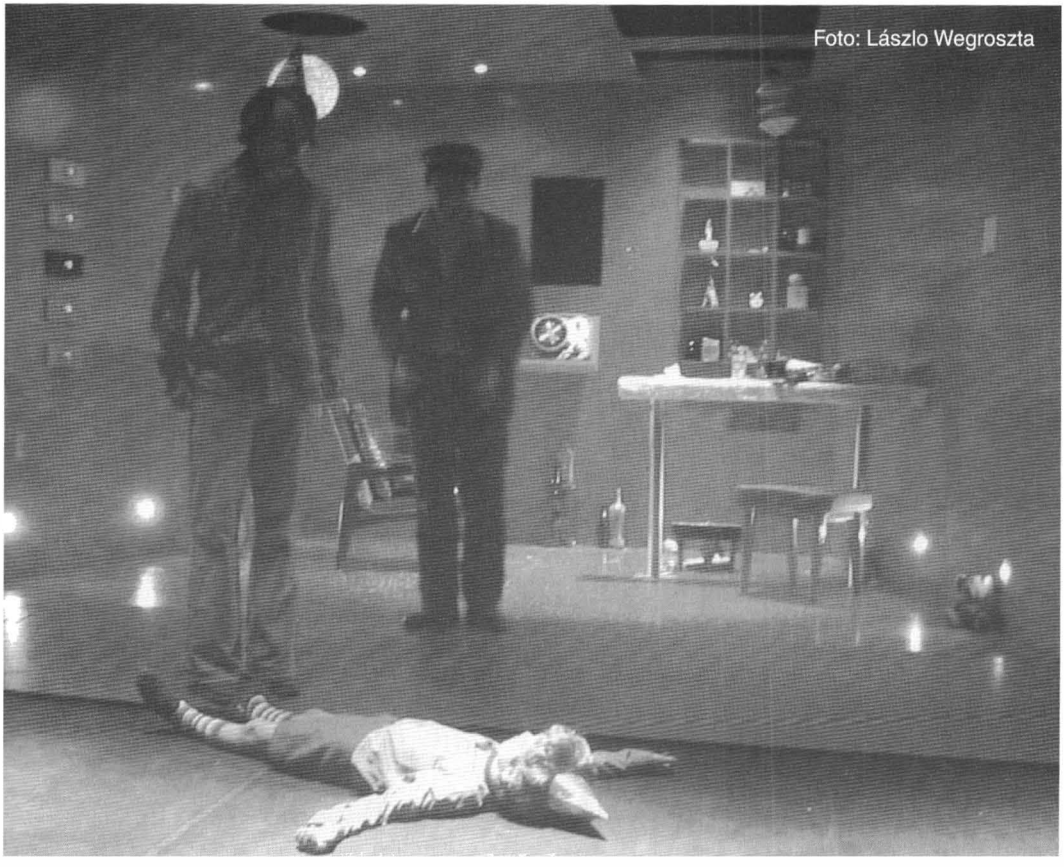


Foto: László Wegroszta

generoasă, luându-i în căsătorie. Mai apare, în legătură cu ei, băiatul ce vrea zilnic o brichetă – fapt psihanalizabil la un copil adulterin și abandonat (mama, în străinătate). Buticul îi apropie pe toți și tot el va fi cadrul iubirii inevitabile, declanșate spontan, dintre David și frumoasa irakiană Kașka, ajunsă tocmai acolo, spre satisfacția publicului. Întrebările „cum" și „de ce" nu-și au rostul. Într-o poveste, totul e posibil – la fel, transformarea nocturnă a buticului într-un „bar bizar" și a personajelor în vampiri îngrozitori. Probabil ar fi mai șocant, pentru public, să nu se întâmple așa! Nu știu dacă putem numi „happy" finalul: în orice caz, oferă căsătoria mult râvnită de frații Pop cu Cirasela, dar și o scăpare, într-o direcție necunoscută, pentru Kașka (teroristă urmărită?) și David, rămas fără butic. Ceea ce nu vom reuși să relatăm, însă, este cât de amuzant s-au arătat aceste personaje, relațiile și întâmplările lor, pe scenă. Didascaliile scenariului sunt auzite la difuzor, ca parte indestructibilă a poveștii. La comicul ei, venind subteran din combinația anecdotică ironic ticluită, se adaugă multe altele: suspansuri hazlii, replici așteptate și reluate la țanc, spre mulțumirea noastră, înfățișări și confruntări bufone (de la megasânii siliconați ai Ciraselei, la bătaia amicală cu prăjituri). Există și un comic de limbaj, datorat „globalizării" anglofone („mă'ta mi-a trimis un e-mail" ș.a.), dar și din „vorbă directă", indiferentă la tabuuri pudibonde (David, frații Pop) sau alimentat de provincialismul desuet al cuvintelor („Nu-mi dai două țigarele?"), de onomastica unora (Apolonia Magherișan sau Clementin Lătărețu), care susțin localizarea poveștii. Uneori, actorii dansează în manieră revuistică, iar cântecele retro, din anii '60–'70 sună melodios, pregătind nota melancolică de la încheierea spectacolului. Este momentul când Romică reia, la alt timp, replicile sale de început: „Domnul David avea un butic. El ținea de toate în el"... O spune simplu, liniștit, fără sfâșiere dramatică. Dar, între indicativul prezent de atunci, și imperfectul de acum, se strecoară discret, irepresibil, melancolia.

Radu Afrim și actorii săi dau coerență narativă temelor, motivelor, procedeelor necesare succesului de public, le orchestrează abil în variațiuni și refrene. Personajele sunt, din text, tratate în linii precise, ca în benzile desenate (decorul și imaginile din pliantul-program clarifică intenția). Benzile desenate, telenovela, cabaretul sunt modele de „stil" în jocul actorilor, reciclate cu exactitate exemplară pentru gustul actual. Câteva nume ale interpreților devin numele personajelor. O dată, sub presiunea momentului terifiant, *Romică* (Romulus Ghiciuc), apucat de vampiri, își strigă speriat regizorul „Radule!", ca omul care face orice să se trezească din coșmar. Nu e singurul gag pe care autorul-regizor l-a introdus la repetiții. Dar scenariul a fost respectat în privința indicațiilor de a se evita patetismul în scenele sentimentale, ca și „risipa de grimase și alte trucuri déjà vus".

Nu știu dacă Radu Afrim se amuză pe seama „orizontului de așteptare", cum a făcut altădată. Atunci „orizontul de așteptare" era luat prin surprindere, ca într-o ambuscadă, sau era bruiat, tulburat. Acum, ar fi doar o ironie indulgentă. Nu vom decide nici cât haz teatral și cât necaz real conține spectacolul său, deși ar fi tentant. Când vor fi coapte condițiile să discutăm nu numai forma, dar și substanța umorului din spectacolele lui Afrim, *David's boutique* va fi, probabil, un argument cu greutate specifică.

Teatrul „Andrei Mureșanu", Sfântul Gheorghe – David's boutique. **Scenariul, regia și concepția muzicală – Radu Afrim. Scenografia – Wegroszta László. Coregrafia – Fatma Mohamed. Cu: David Kozma, Clara Flores Aguilera, Romulus Chiciuc, Fatma Mohamed, Florin Vidamski, Daniel Rizea, Nicholas Steiner, Tiberiu Tudoran. Premiera: decembrie 2004.**

TEATRUL DE STAT ARAD

Adrian PALCU

Ecuația sertimertelor

Ce legătură se poate stabili între Marivaux și Slavici? Las profunzimile întrebării în seama semioticienilor, a istoricilor și criticilor literari. Eu voi răspunde fără echivoc pe palierul banal al evidențelor: Marivaux se simte foarte bine pe scena Teatrului „Ioan Slavici", judecând după spectacolul semnat recent aici de regizorul Laurian Oniga. **Jocul** arădean al **dragostei și al întâmplării**, am bănuiala, va rămâne ca un moment semnificativ atât în capitolul (nu foarte bogat) al comediilor reușite din palmaresul lui Laurian Oniga, cât și pe lista reprezentărilor contemporane ale piesei. O listă ce, nu cu mult timp în urmă, s-a rotunjit cu o

grațioasă și elegantă versiune semnată de Felix Alexa la TNB, spectacol ce a prilejuit câteva notabile performanțe actoricești, culminând cu recitalul debordantului Dan Puric în rolul lui Arlechin.

Am recurs la această punere în context tocmai pentru a accentua ideea că spectacolul ce ni se înfățișează acum comentariului, contrastează (în mod fericit, aș îndrăzni să formulez) atât cu precedentele isprăvi ale regizorului pe tărâmul comediei, cât și cu o anumită manieră în care Marivaux – fie în croială clasică, fie în tăietură modernă – a cunoscut pulsația scenică sub reflectoare românești. Oniga, fără a deforma sau îngroșa trăsăturile în peniță fină ale textului, actualizează generalizând (dacă îmi este permis oximoronul) o subtilă caracteristică a acestuia: inautenticitatea trăirilor. Impostura socială, falsul, mefiența maladivă dinaintea oricărui interlocutor și recursul la poză ale omului contemporan, nevoia de a epata și de a ocupa o poziție superioară condiției sale, sunt elemente ușor recognoscibile la tot pasul în viața reală, de aceea zeflemisirea lor scenică e oricând binevenită. Ele duc la schimonosirea fizionomiei oricărei societăți, la alterarea până la ridicol a oricărei epoci. Consecințele pot fi – vai! – catastrofale uneori. Alteori, ca în piesa de față, în cazuri individuale, tribulațiile au o anumită grație jucăușă și totul e bine când...

Ceea ce în epoca luminilor putea trece drept benignă fandoseală în volănașe *rococo* ori perucă pudrată – joc social nu fără un anume farmec! – capătă accente dramatice în zilele noastre, când deconstructivismul are o cotă destul de ridicată nu numai pe piața culturală, dar și la bursa ontologică. E vorba aici, însă, de un dramatism latent ce nu minează nici măcar cu o bucățică pofta ludică a actorilor (și a regizorului, la urma urmelor) de a ridiculiza acest fals, această inautenticitate, această amăgire socială.

Ne aflăm în salonul unui părinte contemporan (Radu Cazan – *Orgon)* în halat și papuci, mult mai bine ancorat în realitățile momentului decât debusolatele-i odrasle. Mario și Silvia (cu ochelarii lor de tocilari prețioși) sunt vulnerabili și pândiți de derapaje imprevizibile, deși par a se simți foarte bine în ținutele lor corecte și impersonale. Pentru Mario, tânărul maniacal și abulic (minuțios portretizat de Sorin Calotă până la infinitezimale detalii de gestică), șahul e obsesia acaparatoare, el pare un savant deraiat ce calculează mutări imaginare pe tabla cu pătrate albe și negre, crezând că poate controla totul. (Sugestia nu e chiar forțată, ne amintim că Lagrange lansa cam în aceeași perioadă viziunea mecanicistă asupra lumii, cu pretenția de a formula ecuația oricărei mișcări fizice din Univers, paradigmă ce a generat chiar intenția de a include în formalism și dinamica gândurilor sau chiar a sentimentelor.) Ai zice, după aparițiile deloc stridente, dar bine punctate de actor, că Mario nu prea știe pe ce lume trăiește. Dar, surpriză, înregistrează totul pe un reportofon și consiliază intervenții pe tabla în pătrate albe și negre a... realității. Simetrie laborator – lume reală, bine pusă în pagină de regizorul-scenograf.

La Silvia (cam monocordă în rol Oana Kun) deraierea ia aspectele grotești ale discursului ideologic. Militantismul substituie trăirea, fără a reuși să anuleze însă nevoia reală de trăire, recuperată abia în final. Avertismentul grav al acestui soi de deraiere e că feminismul (care se naște întotdeauna din frustrare) s-ar mai putea conjuga la viitor, dacă la bazarul sentimentelor cererea și oferta trec una pe lângă cealaltă! *Dorante* (Bogdan Costea) e băiatul fin, pretendent timid paralizat de incertitudini. Actorul e inventiv, are un haz robust în scena bilețelelor (unde mobilitatea fizică îl avantajează) și pedalează în mimică și gest pe bâlbâială

incontrolabilă a eroului stârnit să-şi devoaleze sentimentele. Efectul comic e teribil amplificat (ca şi în cazul lui Mario) de coafura à la Beavis & Buthead – personajele par proaspăt electrocutate.

Cuplul servitorilor, care trăiesc şi ei un *coup de foudre* irezistibil, mult mai spontan şi mai autentic decât al stăpânilor lor, capătă corporalitate prin distribuirea lui Alexandru Bairactaru şi Carmen Vlaga. Primul, e un Charlot plin de energie – cu un apăsat accent „di pisti Prut", care aici, în mod paradoxal, îi vine bine personajului, definindu-i exotismul şi vitalitatea alterităţii. Cea de-a doua, o Colombină suavă şi isteaţă, cuceritoare în simplitatea ei, nedispusă să mai cedeze nimic din ce a obţinut. Echilibristica pe muchie de... lacrimă, între râs şi plâns, pe care acest vagabond cu suflet candriu se străduieşte să o ducă la bun sfârşit fără accidente, face sarea şi piperul poveştii, pentru că recunoaştem aici tocmai sarea şi piperul vieţii.

În pofida oricăror corectitudini politice, a oricăror severe reguli de protocol ori al unei autocenzuri prost înţelese, a da frâu liber sentimentelor nu e doar natural. E absolut obligatoriu şi profilactic, într-o lume pe care unii o vor nimic mai mult decât rezultatul unei jalnice manipulări. A unei partide în care destinele substituie figurile de lemn pe tabla de şah a unui spectacol planetar. Iar pentru a acredita această concluzie, regizorul îşi copertează povestea cu dansul mecanic al păpuşilor-personaje, care, asemenea figurinelor dintr-un turn cu ceas, parcurg mereu aceeaşi traiectorie. Chiar dacă învăluite în sonorităţile atât de senzuale, semnate Edith Piaf.

Teatrul „Ioan Slavici" Arad – Jocul dragostei şi al întâmplării **de Marivaux. Regia: Laurian Oniga. Decoruri: Laurian Oniga, Luminiţa Penişoară. Costume: Luminiţa Penişoară. Light-design: Lucian Moga. Distribuţia: Radu Cazan *(Domnul Orgon)*, Sorin Calotă *(Mario)*, Oana Kun *(Silvia)*, Bogdan Costea *(Dorante)*, Carmen Vlaga *(Lizeta)*, Alexandru Bairactaru *(Arlechin, Iacheu)*. Data reprezentaţiei: 6 februarie 2005.**

Moartea şi alte dive

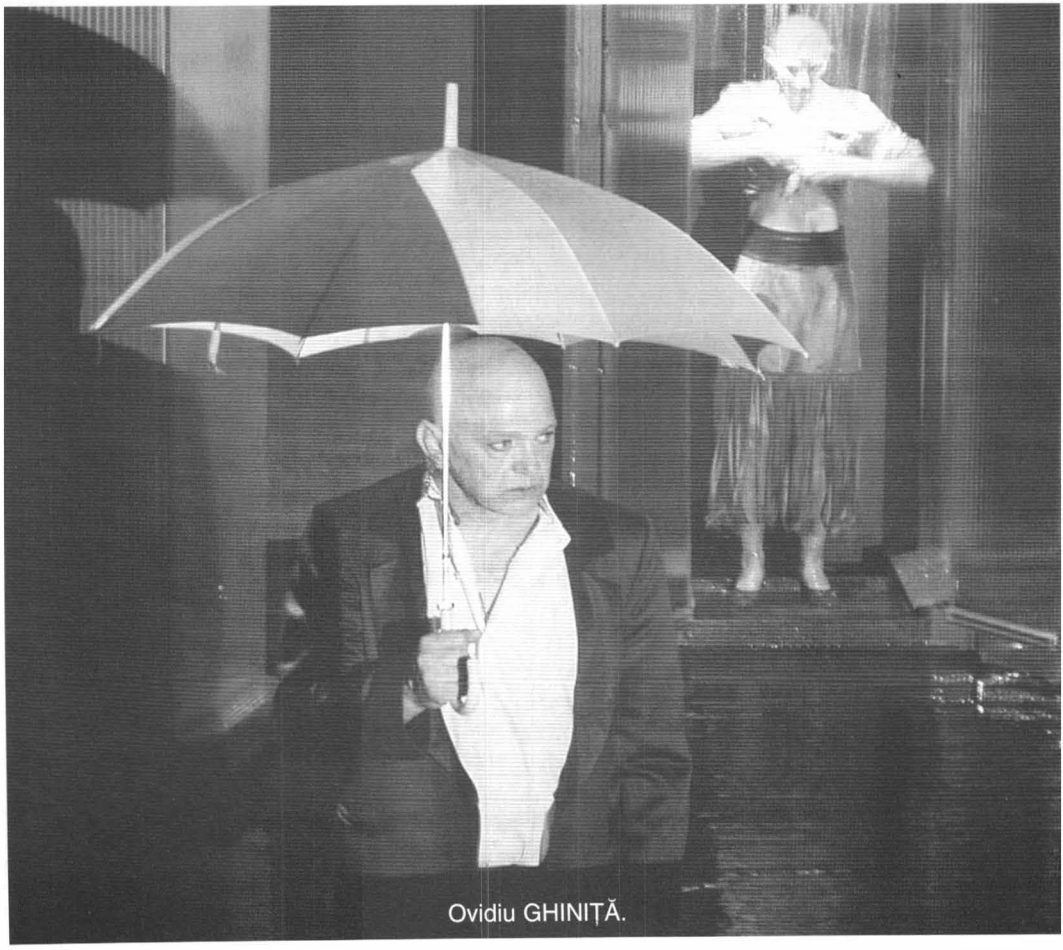
Tema ratării, a eşecului uman ca o consecinţă directă a celui profesional, tema căutărilor de sens şi a edificării unei minime ordini existenţiale la nivel individual nu e nouă. Obsesia identificării corecte a „ţintei" şi a „cărării" către ea, a preocupat filosofiile tuturor epocilor şi a inspirat marile literaturi ale lumi. Echilibrul, fie şi iluzoriu, al unei temeinice (definitive?) instalări în Parnasul corifeilor incontestabili, al muritorilor veneraţi de contemporani ori (măcar) de istorie, a suscitat râvna tuturor orgolioşilor de peste veac. A trezit energii nebănuite care s-au spulberat în aprige confruntări. A mobilizat războaie, a instrumentat crime. A moşit intrigi, a uneltit trădări, a deschis răni şi a strivit destine. A inventat suicidul. A devastat generaţii şi teritorii, a stârnit pasiuni şi... fapte înălţătoare de vitejie. Deci, a generat moarte. Sau, mai exact spus, a grăbit *rendez-vous*–ul cu aceasta.

Artistul, ca exponent vizibil al societăţii şi element de coagulare a trăirilor celor mai intense, e străbătut cel mai des şi cel mai dureros de această „tematică", viaţa lui desfăşurându-se într-o (aproape) perfectă contopire cu profesia, cu harul ce a fost investit (sau nu) în el, cu dramul de noroc ce-i însoţeşte (sau nu) zbaterile. Pentru că raţiunea lui de a fi e, mai abitir ca în oricare alt „domeniu de

activitate", conectată (și influențată) de receptarea trudei sale de către ceilalți. De către audiența, fără de care orice frison artistic se transformă în vana lui caricatură. Așa cum Ragnar din spectacolul Anei Mărgineanu se transformă, prin cădere (de la un punct încolo, imposibil de controlat), în caricatura artistului ce – presupunem – a fost cândva.

Împlinire = moarte? Nu știm. Nu vom afla nici dacă soluția acestei ecuații are sens, dacă ea e unică, irevocabilă ori interpretabilă. Ceea ce știm e că în pofida tuturor aparențelor și prejudecăților, miza artistului în societate, și mai cu seamă în evoluția lui în raport cu propriile-i determinări, nu e una atât de derizorie pe cât mentalul colectiv a reținut-o și a încercat să acrediteze. Chiar dacă artiștii nu mai sunt îngropați dincolo de zidurile Cetății, fardul ipocriziei acoperă prost cicatricile meschinăriei și ridurile ingratitudinii pe obrazul social. Artistul se consumă în limitele propriilor aspirații (niciodată, sau rarissim, atinse în timpul vieții), făcute terci la impactul cu capriciile și ignoranța celor cărora se adresează. Azi ești rege, mâine cerșetor. Azi domnești în lumina orbitoare peste regatul inimilor publicului, mâine vei fi tăvălit în praful uitării celei mai cumplite.

La așa ardere, „nevoia de a fi mângâiați e infinită". E de două ori infinită, aș adăuga. Nevoia de a ști un obraz cald lângă al tău nu mai trebuie argumentată nici



Ovidiu GHINIȚĂ.

în viața comună. Singurătatea artistului însă e dublă și e dublu dureroasă. Cum poate fi ea umplută? Cum poate fi ea depășită? Antidotul ei există și trebuie doar să cădem de acord că e o chestiune de timp descoperirea lui? Sau...

Iată masiva poartă dinaintea căreia tânăra regizoare Ana Mărgineanu încearcă să găsească cheia potrivită, nu doar să privească dincolo prin grilajul forjat al acesteia.

Își asociază în acest scop un cuplu de actori importanți ai teatrului arădean și dă de lucru unei trupe ce aștepta de ceva vreme întâlnirea cu o propunere substanțială. O propunere care să incite din toate punctele de vedere, nu numai să solicite strict profesional, tehnic. Terenul, îmi place să cred, a fost pregătit și de (relativ) recentul *Exerciții de îmbătrânire* pus vara trecută de Laurian Oniga cu Ovidiu și Adriana Ghiniță în spațiul miraculos al Teatrului Vechi. Se crea acolo o stare, un traseu diafan pe care actorii îl parcurgeau cu minuție și delicatețe, îngânându-se unul pe celălalt pe fundalul surdinizat al celebrului *Besa me mucho*. Era disecția melancolică a unui parcurs (cândva tumultuos, acum aproape vlăguit) către un capăt de drum confuz și trist.

În textul lui Jonas Gardell tensiunea e mult amplificată, totul e mult mai dur, mai tăios, replicile mai nervoase, tonul mai apăsat. Meditației nostalgice (din propunerea cehoviano-ionesciană) îi sunt suprapuse convulsiile unei agonii la fel de triste, dar mult mai violente, nu pentru că își conține anunțul cinic al punctului terminus. Ci pentru că privirea înapoi, către ceea ce trebuia să fie conținutul unor existențe (miezul lor de semnificații și trăiri), se pierde într-un gol. Hăul nu e numai înainte, ci și în urmă. Și atunci, ceea ce mai poate, eventual, conta e un prezent care își cere furibund drepturile și încearcă să substituie prin trăire concentrată, dar haotică și convulsivă, lipsa de trăire acumulată. Ragnar atinge pragul de jos în sordide cabarete unde sexul e „cea mai tare" atracție pentru vulg, iar rolul travestitului o sursă de venit nu tocmai de neglijat (în contextul degringoladei). Margareta urcă spre sordidul cabaret pentru a uita vidul existenței sale ca antreprenor la pompe funebre. Ratările lor se întâlnesc și par – doar par! – a se completa. Par a se plia una pe cealaltă, creând iluzia unei posibile contopiri. Dar – răsturnare de prejudecată iarăși! – artistul e mai lucid decât omul simplu. Ovidiu Ghiniță excelează tocmai în acest punct al conștientizării inutilității oricărei încercări de împotrivire la impulsul morbid. El recompune, cu spaimă lăuntrică și disperare inutil reprimată, cioburile unui personaj mort dinainte de începerea propriu-zisă a spectacolului. Dansul *grand-guignol* al lui, în care, asemeni unei păpuși hidoase, baletează grotesc și își taie repetitiv venele cu ruj, căzând teatral și ridicându-se iar, e premoniția ineluctabilei opțiuni. Regizoarea are meritul de a fi știut să accentueze falia dintre moarte, ca imanență coșmarescă a bărbatului, și pofta de speranță a femeii ce și-a trăit toată viața în apropierea morții și acum vine „descoperită" în întâmpinarea normalității. Dintre menirea eminamente erotică a femeii (oricât de neatractivă sexual ori insensibilă la tensiunea înaltă a artei) și imposibilitatea bărbatului (probabil intrat și în disoluția percepției propriei persoane, a propriului sex, a propriilor aspirații) de a se mai ridica (la figurat) până la înălțimea misiei dominatoare ce l-a consacrat. Margareta e un personaj pe care Adriana Ghiniță și-l asumă cu o umilință și un curaj demne de admirație. Actrița întâlnește aici, poate, cel mai bun rol al ei în ultima decadă, de la *Vocea umană*. Alături de cei doi, o creație foarte bună face și Liliana Balica (în planturoasa Angela) ale cărei farmece nu mai trezesc nimic în ambiguul Ragnar (în resemnatul Ragnar?), nici măcar amintirea unor vremuri

mai bune. De unde se vede că nu experiențele sexului erau nodul problemei, ci cel mult paleativul ei cu neclare efecte temporizatoare în ceea ce privește extincția. Înecată în alcool, nimfomana de ieri e acum (figurată cu o cuceritoare subtilitate a mijloacelor de expresie) oglinda în care eroul refuză să se mai privească. Aparițiile ei, atent calculate, fizionomia emaciată, vocea răgușită, mersul somnambulic, peruca de divă obosită, mișcările automate, contrapunctează agitația isterică a celui pe care își propune să-l redea vieții, să și-l adjudece, de fapt, pentru încă un timp.

Ar mai fi de comentat (pro sau contra) scenele de cabaret (actorii cântă live, dar se vede că nu acesta e punctul lor forte), mișcarea scenică (bine articulată, exploatând eficient generosul spațiu de joc), comentariul muzical (ca de obicei, inspirată – Dorina Crișan Rusu), proiecțiile multimedia, psihanalizabile (în fundal, chipul lui Ragnar se transformă, pe rând, în Marilyn Monroe, Judy Garland sau Marlene Dietrich), finalul (poate) inutil lungit printr-o obositoare suită de false finaluri. În fine, jocul devotat al întregii distribuții care pare a regăsi suflul tonic al unei motivări profesionale pe termen lung..

Toate acestea, însă, sunt doar detalii. Chichițe, obligatorii într-o cronică dramatică standard. Ingrediente ale unei viziuni de o surprinzătoare maturitate pentru o regizoare ce își numără anii încă în tolba tinereții. O regizoare care știe deja să țină, în arta pe care o practică, un eficient echilibru între formă și conținut, o regizoare care a făcut (și) la Arad proba unei meserii ce are toate premisele să-i devină vocație.

Teatrul de Stat „Ioan Slavici" Arad (Sala Studio): Cheek to cheek **de Jonas Gardell (traducerea: Carmen Vioreanu). Regia artistică: Ana Margineanu. Scenografia: Ina Isbășescu. Coregrafie: Florin Fieroiu. Concept muzical: Dorina Crișan Rusu. Light design: ing. Lucian Moga. Distribuția: Adriana Ghiniță (Margareta), Ovidiu Ghiniță (Ragnar), Oltea Blaga (Erika), Liliana Balica (Angela), Andrei Elek (Hakan), Angela Petrean (Eva), Mariana Tofan-Arcereanu (Lisa), Mariana Dănilă (Gunnel). Data reprezentației: 18 februarie 2005.**

TEATRUL NAȚIONAL TIMIȘOARA

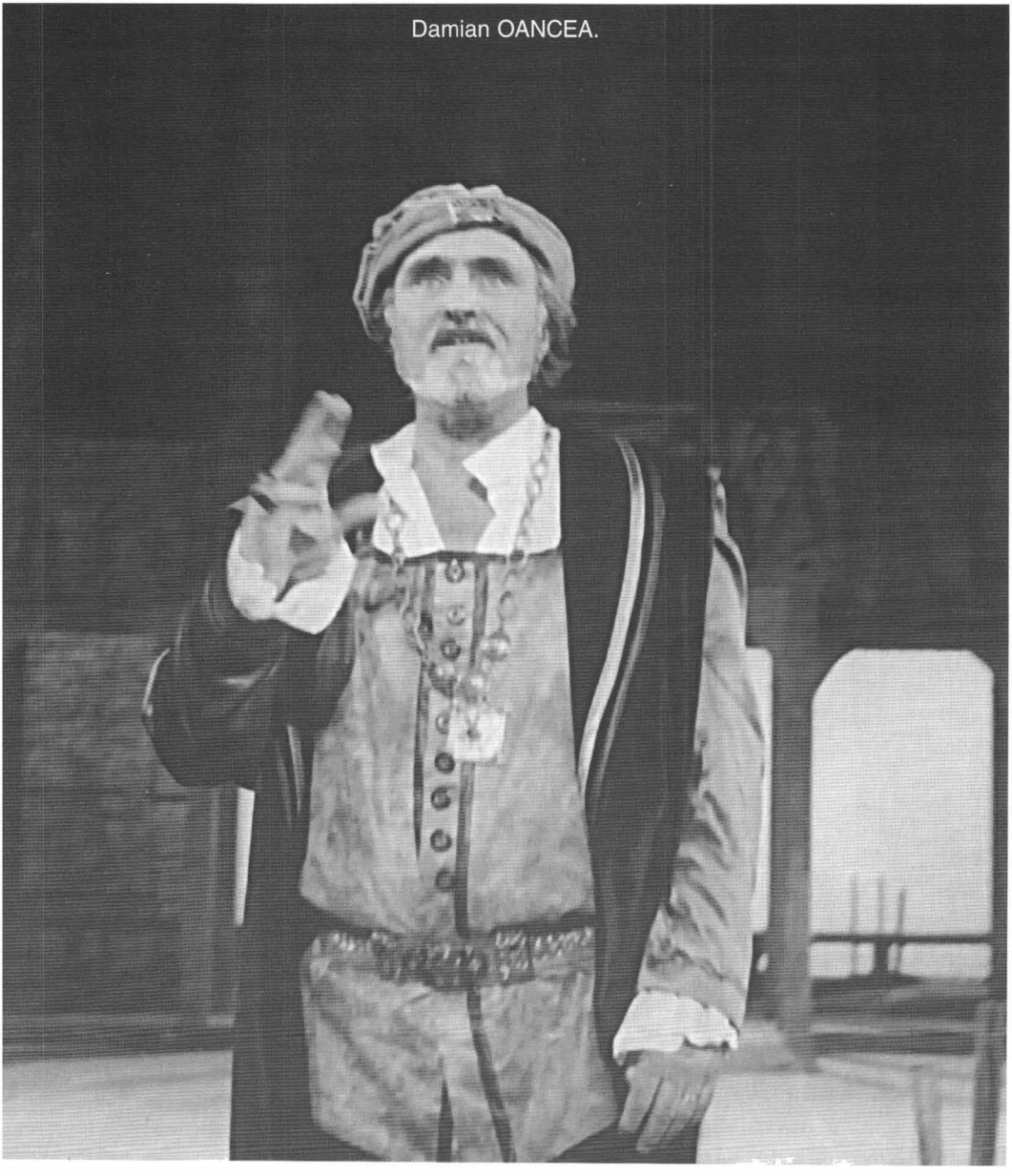
Ion Jurcă ROVINA

Fascinația personajului

Dorința din ultimii ani a regizorului Sabin Popescu de a monta pe scena Teatrului Național Timișoara *Negustătorul din Veneția* de William Shakespeare s-a împlinit. Premiera i-a adus un nou succes de public (după premiile – juriului și publicului – pentru *La Lilieci*, în Festivalul timișorean din toamnă). De altfel, cred că, între mizele spectacolelor sale, comunicarea cu sala e una nu doar sentimentală sau speculativă, ci implicit productivă, în sensul că inovația este transmisă direct, „pe față", în scenele-cheie, de efect, pentru captarea atenției și transmiterea emoției sau a ideii cu relevanță. Regizorul nu modernizează ca să șocheze și nici obsedat de originalitate, ci pentru a descoperi sau a redescoperi

sensuri ascunse în text, pentru a revela alte ipostaze ale personajelor, alte posibile configurări, folosind cu iscusință detaliul întru a surprinde și provoca spectatorul.

Dacă e să vorbim, totuși, de o obsesie, atunci trebuie spus că obsesia regizorală în spectacol devine personajul al cărui tragism „ascuns" este proiectat ca destin – Shylock, evreul cămătar, aflat în conflict de interes comercial cu creștinul bogat și generos, Antonio. De altfel, chiar în distribuția rolurilor, personajul este plasat, spre deosebire de ordinea dramaturgului, primul. Traseul dramatic al lui Shylock polarizează atenția încă de la apariția lui în scenă, impunător, sigur pe el, șiret, vigilent, camuflându-și pânda, pentru ca la oferta



Damian OANCEA.

neașteptată să arunce nada (amenda cu funtul de carne din trupul lui Antonio, dacă acesta nu-i restituie la timp împrumutul) și să aștepte prinderea prăzii cu pofta mânioasă a răzbunării. Până aici traseul este unul psihologic, parcurs „în pielea personajului" de către interpretul lui, Vladimir Jurăscu. O dată cu acutizarea conflictului (când, excluzând mila, Shylock replică biruitor, sarcastic, că va folosi funtul de carne drept „momeală pentru pești"), personajul reia un rol justițiar, monologând în apărarea sa dincolo de partenerii de dialog. Un prim-plan scenic în care actorul înclină balanța spre umanizarea bântuitului său erou, care este incitat și de plecarea fiicei sale cu un creștin. Și aici intervine inovația lui Sabin Popescu. Scoate din scenă un personaj, pe celălalt evreu, prieten, Tubal, și dialogul cu vești „proaspete" despre bune și rele, este trecut într-o așa-zisă scrisoare trimisă de Tubal. Regizorul creează, astfel, un prim-plan cu Shylock, într-un punct culminant, în care eroul se dedublează între durerea pierderii și bucuria izbânzii (răzbunării). Citirea scrisorii devine un fel de monolog hamletian, în care interpretul, interiorizat, excelează și captează emoțional spectatorul. Scena este hotărâtoare în însăși reușita spectacolului. Urmărită este apoi, în traseul personajului, căderea golemicului erou, cădere a unui mit, cădere socială, morală și chiar fizică (prin altă invenție regizorală), într-o imagine de micime umană. Vladimir Jurăscu creează cu acest personaj un vârf al carierei sale actoricești. Contrapus în această direcție conflictuală, principală, a spectacolului este celălalt personaj, tristul, scepticul Antonio, simbolul generozității și al prieteniei, răzvrătit împotriva cămătăriei și hulitor al celui care o practică, precum îl poartă în scenă Damian Oancea, în ipostaze menținând în stil personal ștacheta jocului.

Spectacolul tinde spre amplitudine și prin scenografia monumentală a Emiliei Jivanov, prin cuprinderea sălii în spațiul de joc. Dar cealaltă parte – a dragostei și muzicii, a jocului caracterial al lăcrițelor – se derulează secundar, în alternanță (cu reducții de text și desfășurări), sub semnul farmecului feminin sau al comicului dedus din testarea peținătorilor. Portia, în interpretarea atentă, – cu aer de eleganță și miză pe imagine și răsfăț – a Laurei Avarvari, se definește, dincolo de frumusețea-i anunțată de îndrăgostitul Bassanio (nu prea fericit găsit de tânărul Oliviu Cristian), în relațiile cu ceilalți, relații care suferă în această zonă și din cauza unei insuficiente solicitări regizorale, dar și a unor prestații fără relevanță. Astfel, actrița e mai convingătoare în travestitul judecător. *Nerissa* Mihaelei Murgu are șarm și chiar noblețe. Fulgurantă apare *Jessica* Anei Maria Cojocaru. Gălăgios e Gratiano al lui Valentin Ivanciuc, pe Lancelot nu-l desăvârșește Romeo Ioan; nici Cristian Szekereș, nici Doru Iosif nu surprind subtilitățile de comportament ale „eroilor" lor. Am numit interpreți cu prestații vizibile, totuși. Altfel, alte voci când sunt disonante, când nu se aud. Muzica lui Ilie Stepan, atât de motivată de factura piesei, ar putea fi un reper pentru tonalități și partituri actoricești în acest registru (fie el și comic) de farmec și miraj, care, în final, e dirijat de regizor spre un absurd ionescian. Ar mai putea fi... Până atunci, în ce mă privește, rămân la spectacolul cu partitura fascinantă a personajului.

Teatrul Național Timișoara – *Negustătorul din Veneția* **de W. Shakespeare. Traducere: Petre Solomon, versiunea scenică: Sabin Popescu. Direcția de scenă: Sabin Popescu. Scenografia: Emilia Jivanov. Muzica: Ilie Stepan. Distribuția: Vladimir Jurăscu, Damian Oancea, Laura Avarvari, Alina Reus, Mihaela Murgu, Ana Maria Cojocaru, Oliviu Cristian, Victor Emanuel Manovici, Valentin Ivanciuc, Călin Ionescu, Romeo Ioan, Daniel Petrescu, Cristian Szekeres, Doru Iosif, Alex Jivcov, Eugen Moțățeanu, Marius Cazan, Traian Oneț, Nica Lazăr. Premiera: 27 ianuarie 2005.**

TEATRUL „ALEXANDRU DAVILA" PITEȘTI

Marinela ȚEPUȘ

În căutarea unei identități

Se pare că Teatrul „Al. Davila" din Pitești face eforturi pentru a intra în circuitul cultural național. Încearcă să contureze un repertoriu de bună calitate, invită oameni de teatru din București la premiere, organizează turnee în Capitală. E un pas important, semn că se dorește ieșirea din anonimatul, poate nedrept, care a acoperit această instituție în anii din urmă. Banii, după cum știm, sunt puțini, când e vorba de bugetari, așa că gestul mi se pare cu atât mai meritoriu.

Ultima premieră a teatrului piteștean a fost *Comedia erorilor* de Shakespeare, cu scene din Plaut, în regia lui Bogdan Cioabă și scenografia Cristinei Ciucu. Nu știu dacă inserțiile plautiene vor fi folosit la ceva. După cum se știe (sau ar trebui să se știe) piesa însăși este inspirată din comediile autorului

Luminița BORTA și Mirela POPESCU.

Gabriel GHEORGHE și Florin DUMITRU.

antic. Cert rămâne, totuşi, faptul că „adausurile" nu se văd, nu peticesc reprezentaţia. Care, de altfel, e plină de vervă, cu multe ghiduşii. Spectacolul este regizat cu grijă pentru elementul comic, are ritm, are culoare, adică tot ce-i trebuie ca să ajungă la sufletul spectatorului.

Decorul, destul de sofisticat, fără a fi şi încărcat, dă totuşi posibilitate actorilor să se mişte în voie. Peretele de oglinzi, care taie scena în două, ridicându-se, uneori, pentru a crea noi spaţii de joc, reflectă discret chipurile eroilor, conferind un aer misterios întregului. Mai mult, se creează, cu ajutorul luminilor, tot felul de efecte ciudate, astfel încât spectacolul să nu fie doar agreabil, ci şi de un rafinament aparte. Din păcate, muzica nu e tocmai bine aleasă, pe alocuri rupând unitatea şi scoţându-ne din stare. Nici coregrafia (semnată: Dorin Oancea) nu are mereu justificare. Debutează promiţător, prin dansul unor actori îmbrăcaţi în combinezoane de repetiţie, sugerând atât antrenamentul dinaintea ridicării cortinei, cât şi începutul poveştii. Pare că se naşte o lume mică dintr-un vast ocean... Doar că, pe parcurs, totul se diluează, devenind un soi de cortină vie, cam rudimentară, pentru schimbarea scenelor. Noţiunea de modern este, uneori, firav înţeleasă! Costumele sunt şi ele amestecate, cele mai multe adecvate şi foarte sugestive pentru tipologia personajelor, dar şi unele şterse, lipsite de identitate. Am lăsat, intenţionat, la urmă, actorii. Deşi lucrurile sunt şi aici (oarecum) amestecate, există câteva „prestaţii" autentice. Bine aleşi pe personaje şi ducând, de fapt, tot greul, rămân: Florin Dumitru (Antipholus), Gabriel Gheorghe *(Dromio),* Luminiţa Borta *(Adriana,* soţia lui Antipholus), Mirela Popescu *(Luciana,* sora Adrianei). Cu certe disponibilităţi comice şi dramatice, tipologic foarte diferiţi, cei patru îşi interpretează rolurile cu multă graţie, clădind spectacolul bucată cu bucată, ţinându-şi publicul în mreje. Florin Dumitru întruchipează distinct, fără pic de exagerare, cele două faţete ale personajului său – candid, timid, lipsit de personalitate, dar şi (fals) autoritar, păcălit de femei... Toate apariţiile sale sunt agreabile. Păstrează măsura, este consecvent în ceea ce face. Îl secundează perfect Gabriel Gheorghe – nu ştiu dacă se află cumva chiar la debut –, cu o mare disponibilitate ludică, foarte mobil, foarte plastic. Cele două actriţe – Luminiţa Borta şi Mirela Popescu –, de asemenea, foarte diferite, îi completează cu brio pe cei doi protagonişti. Au farmec (şi farmece!). Luminiţa Borta merită un punct în plus pentru că ştie să depăşească handicapul unui costum asexuat. Producţia se aşază temeinic pe cei patru piloni, Bogdan Cioabă conducându-i cu profesionalism către succes. Dincolo de aceste prezenţe, însă, prea multe nu se pot spune. Ceilalţi protagonişti sunt fie prost distribuiţi, fie lăsaţi de capul lor. De pildă, nu prea înţelegem ce doreşte să ne arate Dan Ivănesei prin „coregrafia" penibilă din fundal, atunci când ar trebui să-l joace pe Pinch. Nu prea ştim cum o curtezană atât de insipidă, incoloră, inodoră (Mirela Dinu Popescu), poate răsuci capetele bărbaţilor, storcându-i de bani şi bijuterii...

Sunt fisuri inerente atunci când un artist se caută pe sine, încearcă noi modalităţi... Şi Bogdan Cioabă, clar, se află în toiul unor asemenea căutări.

Teatrul „Alexandru Davila" din Piteşti – *Comedia erorilor* de Shakespeare, cu scene din Plaut. Regia: Bogdan Cioabă. Scenografia: Cristina Ciucu. Coregrafia: Dorin Oancea. Cu: Florin Dumitru, Gabriel Gheorghe, Luminiţa Borta, Mirela Popescu, Petrică Dumitrescu, Dan Ivănesei, Ileana Zărnescu ş.a. Data premierei: 29 ianuarie 2005.

Doina PAPP

TEATRUL „MARIA FILOTTI" BRĂILA

Premiere

Povestea unui înger autohton

Trei titluri noi s-au adăgat afişului la acest teatru dunărean, reprezentând zone culturale diferite, teme diverse şi abordări teatrale personalizate.

Povestea unui înger, după *La lilieci* de Marin Sorescu, este în ordine cronologică prima noutate.Montarea textelor soresciene a necesitat întotdeauna curaj, cu atât mai mult în zilele noastre, după ce autorul a trecut prin mai multe crize de receptare şi imagine. Pe de altă parte, viaţa satului românesc pe care acest poet special o explorează în *La lilieci* cu rădăcini într-un etos mitic, aici demitizat, nu e uşor de redat, cu atât mai mult când perspectiva e extrazonală, exterioară Olteniei originare.

Tânăra regizoare Camelia Hâncu a înfruntat cu hotărâre toate aceste dificultăţi, chiar dacă spectacolul ei nu e în totalitate împlinit. Originalitatea constă în proiecţia onirică intenţionată prin inventarea unui personaj – îngerul – a cărui misiune e tocmai de a explora această lume şi de a o pune în acord cu ea însăşi şi cu principiile creştine. Doar că, în afara unor imagini frumoase, cinematografice pe care regizoarea le compune în interiorul acestei viziuni, ideea ei nu funcţionează. Pentru că, în planul realităţii, povestea satului oltenesc cu oamenii şi obiceiurile lui, cu morala cutumială şi vorba în doi peri, se opune prin concreteţea şi pitorescul ei abordării amintite. Din această tensiune, care poate fi numită şi forţare a sensurilor, rezultă un hibrid şi senzaţia de contrafăcut, de artificial. Lipsită de savoarea şi autenticitatea unice în paginile soresciene, *La lilieci* acceptă cu greu această nouă perspectivă care ar vrea să spiritualizeze mesajul folosind inevitabil acelaşi vehicul lingvistic. Cum se ştie, reprezentarea convingătoare a ţăranilor pe scenă a fost întotdeauna o problemă. Acest lucru îl constatăm şi acum privind ţăranii din acest spectacol care ne amintesc fie de imaginile pastorale grigoresciene, fie de replicile lor calpe dintr-o perioadă voluptuos patriotardă.

Cel mai frumos arată spectacolul Cameliei Hâncu atunci când îşi retrage personajele după perdeaua de umbre a nefiinţei la o masă prelungă funcţionând simbolic pentru ritualuri esenţiale ale vieţii şi morţii. Viaţa astfel visată a îngerului din povetea adăugată de regizoare funcţionează independent de cadrul realist al textului sorescian. Dintre actori, apariţii credibile sunt Ludmila Filip, Alin Florea, Antonia Ilie şi Liviu Pintileasa. Ambianţa sonoră semnată de Cornel Cristei ajută, ca şi decorul lui Doru Zanfir, iar costumele Laurei Alexe dimpotrivă.

Pitoresc şi melancolie în ...

Năzdrăvanul Occidentului, piesa irlandezului John Millington Synge, cu o carieră mondială rivalizând cu aceea a marilor clasici, este al doilea titlu, tot în ordine cronologică, apărut pe afiş la Teatrul „Maria Filotti". Întâmplare sau nu, e vorba tot de un univers rural, cel irlandez, despre care etnologii spun că se aseamănă celui românesc. Povestea are însă stranietate, fiindcă pune sub semnul întrebării tocmai valorile morale îndeobşte atribuite oamenilor simpli şi drepţi ai satului. Aici ei ar vrea ca eroul, un aventurier boem şi visător, să fi comis cu adevărat

crima cu care se laudă în elanurile lui excentrice. Doar așa comunitatea amatoare de a ieși din monotonia diurnă, îl poate accepta ca pe un erou adevărat și așteptat. Altfel, el va fi curând izolat, expulzat, refuzându-i-se ce altceva decât iubirea. O comedie tristă cu final neașteptat, fără *happy*-end pe care a ales să o monteze la Brăila Nicolov Perveli Villi, tânărul regizor bulgar care și-a făcut studiile în România. Spectacolul lui are acurateţe e frumos „pictat" în inspirația lui irlandeză, dar nu are adâncimea necesară ca să-l justifice pe autor în această originală încercare de a provoca rezistența unor noțiuni și principii. Cantonat în clișee de gen, el nu trece granița anecdoticului, rămânând doar o poveste cel mult ciudată. Senzația de neîmplinire vine poate și din faptul că Marcel Turcoianu, interpretul lui Cristopher Mahon, are o robustețe prea neaoșă pentru a fi capabilă de avânturi extatice. El nu e deloc diferit de ceilalți și de aceea fanteziile lui nu sunt convingătoare și nici molipsitoare. Mai adevărată e în spectacol Margret, inflexibila lui iubită, în interpretarea Ramonei Gângă, ca și unele dintre portretele de fundal care compun aici lumea micii comunități irlandeze.Decorurile și costumele lui Gh. Mosorescu sunt de gen, fără alte conotații. La fel și muzica. Și spectacolul curge fără prea multe tresăriri emoționale,dar publicul vine cu interes și curiozitate, incitat de noutatea propunerii.

Un autor și mai multe femei

În premieră pe țară, piesa lui Cornel Mimi Brănescu ***Tăblia de la marginea patului*** readuce în atenție un tânăr dramaturg care convinge din ce în ce mai mult. După debutul cu *Gunoierul* la „Green Hours", în interpretare proprie (autorul fiind și actor), și un adorabil spectacol intitulat *Bigudiuri,* realizat de o companie particulară la sala Studio a Teatrului „Nottara", autorul pare tentat de a-și sofistica discursul. În precedenta scriere, modul său de a prelungi realitatea care-l inspiră, dincolo de limitele mărunte ale condiției personajelor, era seducătoare. El păstra însă cu sfințenie legătura cu „pământul", astfel că evanescența și suprarealismul către care se ducea lumea lui ficțională nu risca eșecul unei prea aspre epurări. În piesa *Tăblia de la marginea patului,* deși personajele sunt prin chiar caracterizarea autorului bine identificabile în realitate, ele o transgresează repede și definitiv, astfel că lumea ce ni se înfățișează devine una de spectre. S-ar putea ca această metamorfoză a personajelor descrise exact de autor (Femeia care, cu siguranță, crește pisici, Femeia care, de obicei, nu vorbește mult, Femeia care , de obicei, vorbește mult, Bărbatul care stă cu mâinile în buzunar) să fie accentuată de regizorul Radu Nichifor, care semnează spectacolul brăilean. Cert este însă că absurditatea situației devine din cauză efect, astfel încât ne confruntăm cu o pardigmă a imobilismului și fatalismului care descrie aici starea fără ieșire a personajelor. Sunt tentată să cred că autorul a vrut altceva cu piesa sa despre niște fărpturi, în fond, caraghioase, niște femei cu frustrări care mai de care mai obsedante, respectiv, o tratare ironică, poate chiar sarcastică, după cum o și merită aceste ființe monomane ce așteaptă...și se dezabuzează când află că bărbatul sosit este un sfânt plictisit și rutinat.

În spectacol, chestiunea se pune, scuzați expresia, firoscos, femeile par în transă,damnate, identitatea lor reală e eludată în favoarea uneia închipuite, care se exprimă printr-o resemnare ucigătoare. Indiscutabil, personajele din *Tăblia...* lui Mimi Brănescu le continuă în preocupare pe acelea din *Bigudiuri,* unde mama, fiica și bunica par a exprima un blestem genealogic al singurătății și ratării în plan feminin.Din spectacolul acesta cu *Tăblia de la capul patului* s-ar părea însă că autorul a gândit mai fragmentat, procedând la o atomizare a discursurilor.

Personajele se autoizolează într-o incomunicabilitate cel puțin bizară, câtă vreme ele sunt puse de autor în relații incerte. Regizorul instaurează în ambianță o monotonie ucigătoare, un efect de picătură chinezească, scenografa Vioara Bara esențializează decorul și, în acest spațiu străjuit de pereți înalți, sângerii, femeile pășesc greoi prin nisipul care le trage în jos sugerând o apăsare gravitațională.

Liliana Ghiță ar trebui să fie Femeia care cu siguranță crește pisici.Nu are deloc însă aerul unei făpturi roase de molii, ci dimpotrivă, e vindicativă și bătoasă, cu ascendențe regale în comportament.Monica Zugravu-Ivașcu, Femeia care de obicei nu vorbește mult, e întruchiparea vulnerabilității, a fragilității etern ingenue, impresionând printr-o sensibilitate inutil ultragiată.Ludmila Filip e Femeia care de obicei vorbește mult, în fapt un exemplar mustind de voluptate și vigoare, pe care structura aseptică a spectacolului o incomodează vizibil. Actrița face eforturi să vorbească încet, să se miște mai puțin decât i-o cere temperamentul să vorbească cum nu-i e felul, pentru a intra în formula stilistică ambițioasă a spectacolului. În rolul Bărbatului, Cornel Cimpoae este inițial o apariție-surpriză, dar scena sa, care ar trebui să aducă și soluția în spectacol, se aliniază celorlalte, într-un efect de *perpetuum* mobile parcă anume urmărit. De altfel, efortul regizorului de a orchestra la unison spectacolul e lăudabil, nu și pe de-a-ntregul explicabil.

Cu bune și rele, spectacolele brăilene sunt utile afișului acestui teatru, traversat în prezent de frământări administrative mai puțin productive.

CENTRUL EUROPEAN DE CREAȚIE

Ruxandra ANTON

Pierderea inocenței

Ateneul Tătărași? Centru European de Creație, inaugurat în decembrie 2003 și condus de regizorul și actorul francez Benoît Vitse, este o instituție publică de cultură subordonată Consiliului Local al municipiului Iași. Pentru Ateneu, proiectul ***Morți și vii*** este primul proiect important de teatru profesionist, după ce a realizat teatru de atelier (*BAAL*), teatru de avangardă (*Marchiza, Moartea lui Don Juan*) cu tineri artiști, dar și teatru profesionist *(Victor Brauner, Ah! Ce nopți!, Mutatul la bloc)*, piese finanțate integral de Centrul Cultural Francez – Asociația Culturală Vector.

În *Morți și vii,* autorul contemporan Ștefan Caraman dejoacă inerțiiile multor scheme dramatice, conștient că nu se poate îndepărta prea mult de ele; însă ceea ce-i reușește este o temă inedită: cum este viața pe un teritoriu al morții. O lehamite agresivă, într-o expresie a limbajului coborât în stradă, taie în fâșii o realitate deloc confortabilă, din perimetrul maniilor și infirmităților acestei lumi împroșcată de dejecții verbale, fără nici cea mai mică intenție de salubrizare a ei, de purificare, de incriminare, autorul fiind atent mai mult să protejeze adevărul faptului brut, să inventarieze istoria în bolile ei cronice până la evidența coșmarescului și absurdului. Exteriorizarea dezinhibată este mecanismul care pune în mișcare alte orizonturi morale decât cele obișnuite și perturbă

conştiinţele captive „literaturizării" vieţii. Regizorul Ion Sapdaru creează o proiecţie a textului cu mult umor şi fluenţă scenică, dând un ritm fierbinte spectacolului. Mecanismul percepţiei este deschis: racordarea la un spaţiu neconvenţional, morga unui spital, este intermediată de ludic – la început povestea este o piesă radiofonică, actorii repetă implicaţi să treacă de tehnica cuvintelor licenţioase, deci pregătesc publicul pentru şocul de a se întâlni cu originalul celor mai mulţi dintre semenii noştri – singura deosebire este că pe stradă verbul derizoriu nu are acelaşi contrast ca pe scenă. După care povestea se repetă în realitate, într-o realitate aflată în vecinătatea morţii – aici actele vieţii au un preţ redus, dar e singurul preţ – ce preţ poţi să pui doar pe instinctul de a mînca şi de a face sex? Primul asistent –, un ins uns cu toate alifiile sau aşa vrea el să pară şi, tocmai de aceea, cu o viaţă personală ratată – este jucat de Daniel Busuioc cu multe nuanţe: de la bonomie, la duritate sau indiferenţă. Al doilea asistent (Octavian Jighirgiu) marchează un personaj care trăieşte simultan pudicul şi impudicul, legat de autoritatea mamei lui – excelent redate năzuinţele contradictorii. Al treilea asistent a trecut demult de frontierele normalului – demenţa este remarcabil jucată de actorul Radu Ghilaş. Maler, singurul personaj care pare să se identifice practic cu unele principii morale – el aspiră să devină medic şi nu participă la desacralizarea morţilor, este taciturn, nu-şi dezvăluie fiinţa intimă – se dovedeşte a fi un monstru melancolic, asemenea florilor carnivore. Personificat de Dumitru Năstruşnicu ca un bizar care comunică mai lesne cu morţii decât cu cei vii, dar nu destul de implicat în tensiunile care să adâncească dimensiunea relaţiilor lui aberante. Tocmai aici se află cheia întregului spectacol: ciocnirea cu prezenţa întunecată a morţii, insinuarea ei în laşităţile vieţii, ar fi fost mai puternică şi, discret, ar fi propulsat ideea reciclării conştiinţelor. Publicul nu mai primeşte această lovitură, moartea pe scenă aproape că este fascinantă – morţii uitaţi de rudele lor sunt reuniţi aici într-o familie care, după plecarea asistenţilor, cântă şi dansează sau celebrează cununia lui Maler cu femeia moartă Cameea – emoţiile lui Maler în acest ritual sunt mult prea aproximate pentru o scenă atât de feroce. Principalul (medicul legist) este întruchipat de Benoît Vitse, o prezenţă care accentuează umorul cinic şi flexibilitatea caracterelor celor trei asistenţi, într-un joc firesc, bine condus. Frumoasa *Cameea* (Nicoleta Lefter – studentă la UATC), tânăra ucisă de un violator, realizează un personaj complex cu tot atâtea reverberaţii, personaj emblematic al tinerilor proveniţi din familiile cu bani: fragil şi dur, isteric sau blazat, cu o extraordinară mobilitate expresivă corporală – aici este şi meritul lui Marius Manole care a lucrat mişcarea scenică şi a realizat adevărate tablouri narative. O poveste de dragoste halucinantă, înfricoşătoare, dintre un bărbat viu şi o femeie moartă care refuză magia vieţii (la un moment dat se insinuează ideea că dragostea învie şi morţii) – devine o dezbatere simplă, ambiguă, fără presiunea unor problematizări, o experienţă aspirată pentru a defini, încă o dată, „ororile" firii omeneşti. Scenografia lui Gelu Rişca propune o lume contrastantă: manechinele (morţii) au mai multă culoare decât personajele vii, într-un decor rece, întunecat. În ciuda excentricităţii temei pe care o parcurgi doar în plan vizual, spectacolul nu reuşeşte să aducă acel fior care să-ţi dea gustul efemerităţii, pe de o parte datorită textului care decupează doar imaginea brutală a vieţii şi, pe de altă parte, datorită uniformizării celor două planuri, astfel că moartea devine doar un pretext, un decor familiar (fac această remarcă, vizavi de declaraţia dramaturgului din caietul-program: „Dragi spectatori, intrând la acest spectacol

rămâneți fără nici o șansă. Vă doresc doar ca la ieșirea din sală, să lăsați pentru câteva clipe privirile în pământ, nu dintr-un gest de umilință, ci dintr-un motiv simplu, pragmatic – acolo se află viitoarea voastră destinație"). Ceea ce spectacolul a câștigat prin inspirația regizorului este suflul vitalității indus – o anumită poftă de viață care este cu mult mai mare la indivizii grosieri, chiar și în insecuritatea morții (pentru ei morga este o fabrică la fel ca oricare alta) – și tăietura precisă în negativul tipologiilor abrutizate de mediul în care trăiesc și care le-a ucis miracolul inocenței, și cred că aceasta este adevărata interpretare a piesei. Oricum, cred că și Ștefan Caraman a avut o frumoasă întâlnire cu acest spectacol.

Oltița CÂNTEC

„A fi sau a nu fi", în variantă autohtonă

După ce, în 1990, chingile cenzurii politice au dispărut, a existat un moment, de câțiva ani buni, în care dramaturgia autohtonă părea că se teme să se manifeste. Autorii consacrați, obișnuiți să scrie într-un anumit fel, care fie făcea servicii regimului comunist, fie încerca, sub masca unui limbaj esopic, să păcălească vigilenta cenzură, aveau nevoie de o perioadă sabatică în care să-și reevaluze pozițiile creatoare. Literatură de sertar nu prea exista, iar noii dramaturgi aveau și ei nevoie de un răgaz pentru a-și aprinde motoarele creației. Nici teatrele nu se prea dădeau în vânt după piesele românești, după ce stagiuni la rând fuseseră determinate să aducă la rampă preponderent repertoriul național. Toată lumea căuta marfă de import, atitudine explicabilă după aproape o jumătate de secol de izolare culturală.

Etapa aceasta s-a consumat repede, ei urmândn-i una în care un nou val de dramaturgi s-a impus prin subiectele abordate și prin stilul proaspăt, îndrăzneț pe care îl practică. Editura UNITEXT a fost una, cea mai activă, dintre cele care s-au preocupat de descoperirea și promovarea, prin concursuri și tipărire, a noilor valori ale dramaturgiei indigene. Una dintre descoperiri a fost Ștefan Caraman, un tulcean salariat la o filială locală a unei bănci, care s-a apucat să scrie piese de teatru. Câteva dintre ele au fost publicate de antepomenita editură – *Morți și vii*, *M&M (couture à porter)*, *Santiago el Campeon* – ori de altele *(XXI de scene din viața lui Ștefan*, *Ultimul hippie, Gustul de orhidee, Diabolique),* unele au fost puse deja în scenă (la Sfântu Gheorghe, Piatra Neamț, București), ceea ce atestă faptul că opera dramatică a lui Ștefan Caraman e cât se poate de vie, interesează.

Recunoscut ca un oraș fidel tradițiilor care l-au consacrat, unde avangarda își face loc ceva mai încet și mai timid, Iașul a adus recent, la una dintre rampele instituțiilor sale de spectacole, cea mai tânără, unul dintre textele lui Caraman. Scena este cea de la Ateneu-Centru European de Creație, unde Ion Sapdaru a lucrat *Morți și vii,* premiera deschizând anul teatral 2005 al așezământului tătărășan. Textul impresionează prin tema abordată, prin maniera în care este

Dumitru NĂSTRUȘNICU.

tratată şi prin stilistica dramaturgică. Subiectul este desprins din paginile unei publicaţii cotidiene: într-o morgă dintr-o localitate nenumită, o tânără aflată în moarte clinică este pângărită de un angajat necrofil. Parcă pentru a face posibilă pedepsirea agresorului, fata revine la viaţă, violatorul fiind încarcerat pentru cumplita sa faptă. Ştefan Caraman a preluat doar datele contextuale din acest îngrozitor fapt de viaţă, jonglând apoi ficţional cu ele. Ceea ce l-a interesat pe scriitor, dincolo de monstruozitatea faptei, a fost motivaţia, explicaţia plauzibilă a unei asemenea atrocităţi. Caraman a aşezat astfel luminile piesei sale încât a reuşit să-i găsească circumstanţe violatorului, circumstanţe de sorginte psihanalitică, scoase la iveală din locurile cele mai ascunse ale subconştientului. Maler, acesta este numele de botez teatral al necrofilului, este capabil de dragoste, de compasiune şi lirism, sentimente pe care le transferă într-un segment al vieţii, moartea, pe care puţini şi l-ar putea închipui în acest mod. Solid sunt construite şi celelalte personaje din acest peisaj morbid, mai puţin exploatat artistic. Cei trei asistenţi care lucrează printre cadavre au o percepţie cinică asupra existenţei, un cinism generat de chiar mediul în care lucrează. în economia dramatică a lucrării autorul lasă fiecăruia suficient spaţiu pentru a-şi schiţa biografia. Inclusiv fetei, Cameea, care părea că şi-a dorit să moară, pentru că viaţa, pentru ea, nu e decât un îndelung şir de suferinţe.

Pe Ion Sapdaru, piesa lui Ştefan Caraman l-a provocat. A mărturisit acest lucru şi la conferinţa de presă, dar starea s-a simţit şi în spectacol, de la prima până la ultima replică. Ion Sapdaru a preferat o formulă scenică în care textului i-a fost lăsată toată libertatea de exprimare, de dezvoltare spectaculară. Logica repetitivă pe care e arhitecturată lucrarea dramatică e respectată şi în spectacol, fără să deranjeze prin reluare, ci punând accentele şi punctând stările ce meritau subliniate. Ştefan Caraman a subminat deliberat structura clasică cu acte, scene şi tablouri, propunând un exerciţiu de deconstrucţie. Un exerciţiu reuşit, aşa cum apare şi la rampa unde l-a transpus Ion Sapdaru. Regizorul i-a adăugat câteva tonalităţi proprii, cu sprijinul interpretării actoriceşti, al coloanei sonore, mişcării scenice şi eclerajului. Actorii cu care a lucrat Ion Sapdaru sunt din echipa de la Teatrul Naţional „Vasile Alecsandri" (Dumitru Năstruşnicu, Daniel Busuioc, Radu Ghilaş), de la Universitatea de Arte „George Enescu" (lectorul universitar Octavian Jighirgiu şi studenta Nicoleta Lefter) şi de la Ateneu (Benoît Vitse). Deşi nu au mai jucat niciodată în această formulă, ei s-au acordat foarte bine la lungimea de undă stabilită de directorul de scenă. Dacă celor de la Naţional le ştiam calităţile, o surpriză extrem de plăcută au reprezentat-o Octavian Jighirgiu şi Nicoleta Lefter. Păcat că Octavian Jighirgiu nu are loc într-o trupă, căci ar onora-o, oricare ar fi ea. Nicoleta Lefter a convins pe deplin în privinţa aptitudinilor sale teatrale, impresionând atât prin prospeţimea jocului, cât şi prin firescul cu care s-a integrat într-o echipă în care era cea mai puţin experimentată.

Spectacolul a atras puhoi de lume, poate şi datorită anunţului că în sală nu au voie decât cei peste 16 ani. La final, toţi plecau îngânduraţi. Meditaţia autorului transmisă spectatorilor e un fel de „a fi sau nu a nu fi" în variantă autohtonă.

Ateneul Tătăraşi, Iaşi – Morţi şi vii **de Ştefan Caraman. Regia: Ion Sapdaru. Scenografia: Gelu Rişca. Mişcarea scenică: Marius Manole. Regia tehnică: Ionuţ Albianu. Distribuţia: Dumitru Năstruşnicu *(Maler),* Nicoleta Lefter *(Cameea),* Daniel Busuioc *(primul asistent),* Octavian Jighirgiu *(al doilea asistent),* Radu Ghilaş *(al treilea asistent),* Benoît Vitse *(Principalul).* Data premierei: 30 ianuarie 2005.**

TEATRU ȘI POEZIE

Valentin COȘEREANU

La Ipotești

În decembrie 2003 am fost invitat de Ion Caramitru la UNITER, explicându-mi-se în prealabil că e vorba de o conferință de presă în care aveam rolul să prezint *Memorialul Ipotești – Centrul Național de Studii Mihai Eminescu,* în mai noua sa postură de adevărat *Centru european de cultură.* Ținta finală: parteneriatul celor două instituții pentru a iniția cu tineri actori ai teatrelor din țară cursuri practice referitoare la arta și tehnica recitării poeziei, întrucât s-a ajuns la concluzia că ea nu intră în preocupările școlilor dramatice din țară. Și când s-a spus aceasta se avea în vedere și programa UNATC din București – deficitară la capitolul în cauză. Deși invitat, Ministerul Culturii și Cultelor a găsit de cuviință să nu-și trimită un reprezentant la această avanpremieră *națională.* Numai că lucrurile au decurs în normalitatea lor și, în acest fel, a intrat în proiectul cultural al Memorialului *Atelierul de poezie* de la Ipotești din iunie–iulie 2004 în parteneriat cu UNITER.

Doisprezece tineri actori au beneficiat în prima ediție a atelierului – timp de două săptămâni – de generoasele spații ipoteștene, timp în care Ion Caramitru i-a îndrumat în tainele recitării poeziei, poetul Ilie Constantin în intimitățile laboratorului creației poetice, iar criticul literar Alex Ștefănescu în istoria vie a poeziei române. Alăturându-se *Premiului Național pentru Debut Editorial, Bursei Naționale Mihai Eminescu* ori *Taberei Naționale de Grafică,* ***Atelierul de poezie*** va deveni o constantă ipoteșteană, pentru a deprinde cu profesionalism această minimalizată latură a artei dramatice; căci trebuie s-o spunem, dezbaterile cursurilor, care au avut în final și o probă practică, au fost exerciții de forță, inițiere, dezvăluiri de maximă subtilitate, trimiteri la istoria artei scenice românești.

Se cade să pronunțăm numele actorilor interesați de la început în *a învăța*, atunci când atelierul nu făcuse vâlvă, așa cum s-a întâmplat după aceea...În ordine strict alfabetică: Florin Aionițoaei, Vasile Calofir, Dana Dumitrescu, Corina Dragomir, Dorina Maria Haranguș, Otilia Huzum, Eliza Noemi Judeu, Carmen Lopăzan, Raluca Oprea, Alexandru Pavel, Silvia Rusan și Adina Suciu.

Programul a început, cum era firesc, printr-o acomodare cu spațiul ipoteștean și cu obiectivele Memorialului: biserica familiei Eminovici, casa memorială, biserica satului – construită la inițiativa lui Nicolae Iorga în amintirea poetului – muzeul nou, casa țărănească de epocă, Biblioteca Națională de Poezie – așezământ unic în țară. În sfârșit, o miniexcursie spontană până la lacul din pădurea Baisei, au fost îndeajuns pentru ca grupul sa se „sudeze", să uite anodinul citadin și să înceapă lucrul. Ion Caramitru, la rândul său, a avut inspirația să înceapă atelierul, propunând ca material de lucru două structuri poetice diferite: lirica Floarei Țuțuianu – pe de o parte – și poezia cu totul specială a orbilor – pe de altă parte. Munca susținută a celor 9–10 ore pe zi a dat rezultatele scontate, așa încât, în ultima zi a ședерii la Ipotești, „trupa" deja închegată

a dat o reprezentație spre bucuria spectatorilor. Frumusețea acestei stări de spirit a constat nu doar în deprinderea tehnicii de lucru (respirație, mișcare scenică etc.), ci mai ales, pătrunderea sensurilor ascunse ale textului, ale *sugerării*, căci ce altceva este *poezia* dacă nu *sugerare*, „voluptuos joc de icoane", „strai de purpură și aur peste țărâna cea grea"?! (Eminescu). După un timp de lucru la Ipotești, tinerilor actori li s-a revelat – venind din adâncurile talentului lor – taina recitării *în sens*, adică recitarea de dinlăuntrul ei a poeziei, înlăturarea oricărei urme a sforăitoarei declamări, „când nimic nu ai de spus". Dar poate cea mai aleasă dintre toate deprinderile recitării, care se vrea a crea o adevărată școală ipotești eană, este faptul că, desprinși de o lume a egoismului și dezbinării, s-a creat acolo un flux între participanți, apoi între participanți și cei care i-au învățat și, nu în ultimă instanță, între toți la un loc și gazde. Mărturie stă faptul că la „complotul" de după terminarea atelierului s-a găsit de cuviință ca la a XXXVI-a ediție a *Zilelor Eminescu* din ianuarie 2005 să i se propună maestrului Ion Caramitru regia unui spectacol cu texte din toți poeții laureați ai *Premiului Național de Poezie* pentru „Opera omnia" – cel mai râvnit premiu de poezie al țării. Selecția – dificilă sarcină! – a creat un soi de măr al discordiei, căci și-au revendicat-o pe rând: Ilie Constantin (autorul inițial al selecției), apoi Mihaela Constantin, care a propus o variantă îmbunătățită, în sfârșit, actorii înșiși, pe care Ion Caramitru i-a lăsat să-și aleagă din marea volumelor puse în față ceea ce credeau că li se potrivește. Așa s-a născut spectacolul *CETĂȚENI DE ONOARE AI POEZIEI*, pregătit la Ipotești și oferit spectatorilor de pe scena Teatrului *Mihai Eminescu* din Botoșani, unde s-au decernat premiile deja amintite. Spectacolul care, la anunțarea lui, a fost primit cu reticență de botoșăneni, a fost aplaudat la „scenă deschisă" de mass-media. Nu este întâmplător faptul că, pentru regia spectacolului, Ion Caramitru a fost numit de *Jurnalul Național* „Omul zilei".

Construit, așa cum spuneam, pe textele poeților premiați (Mihai Ursachi, Gellu Naum, Cezar Baltag, Petre Stoica, Ileana Mălăncioiu, Ana Blandiana, Șt. Aug. Doinaș, Mircea Ivănescu, Cezar Ivănescu, Constanța Buzea, Emil Brumaru, Ilie Constantin, Angela Marinescu), spectacolul are meritul de a fi unul care să-și merite titulatura, căci el este *un tot*, având o idee cap–coadă și un ritm interior greu de găsit (câteodată la un spectacol de autor), pe durata unei ore și douăzeci de minute. Riscul de a înșirui poezii (oricât de bine alese!) era foarte mare. Regizorul însă a știut să scoată din fiecare poezie ideea premergătoare celei din față și s-o lege de următoarea, așa încât subtilitățile ce reieșeau din text, din sensurile (câteodată noi!) date de interpretarea versurilor – ori din mișcarea scenică – să facă din spectacolul prezentat un adevărat *eveniment*. S-a mizat, evident, pe aptitudinile actorilor. Dar și pe cele vocale ale Ralucăi Oprea. Cum s-a mizat pe bagheta magică a Corinei Dragomir, care dădea intrările, cum se dau la concertele simfonice de către dirijor. O tobă, o damigeană, o pălărie, un șal, un bol de sticlă, niște cărți de Tarot și câteva volume de poezie – toate mânuite de actorii înșiși – au constituit substanța acestui spectacol. S-a adăugat din afara lor (a actorilor) doar măiestria viorii profesorului Constantin Lupu, care a știut să scoată din improvizații și fragmente de melodii populare un amestec scenic care să incite și să dea valoare poeziei.

Și peste toate acestea a căzut pulberea fină a bucuriei unei noi întâlniri ipotești ene, iar noi, gazde bucuroase, timp de opt zile – într-un ianuarie înghețat – am avut cu toții credința că vom izbândi.

OPERA NAȚIONALĂ DIN BUCUREȘTI

Luminița VARTOLOMEI

Paradoxul spațiului curb

Zbătându-se între fireasca năzuință de a-și îmbogăți repertoriul și nenorocita imposibilitate de a accede la capodoperele ce-i lipsesc de pe afiș (imposibilitate determinată în principal de faptul că nu dispune de *toate* vocile capabile să atace *orice* partitură), Opera bucureșteană încearcă să fie „în pas cu lumea", abordând unele creații de plan secund (ca să nu spun „de mâna a doua") care fac astăzi, pe alte meridiane, deliciul acelor iubitori ai genului sătui de cele circa douăzeci de titluri de maximă valoare rulate iar și iar pe scenele lirice de pretutindeni. Soluția este demnă de toată lauda, dar nu mă poate face să sper că ea va și atrage în mod constant publicul nostru, cam rarefiat în ultima vreme; căci, oricât de minunat va fi montată și interpretată o asemenea lucrare, ea nu-și va putea depăși nicicum limitele valorice care au împiedicat-o secole de-a rândul să rivalizeze cu operele de prim rang, luate cu asalt de către spectatori indiferent cine și cum le-ar cânta...

Pentru *Simon Boccanegra* de Verdi, aceste limite sunt impuse deopotrivă de subiectul confuz-melodramatic (scenariștii telenovelelor de azi pot fi de-a dreptul invidioși, mai întâi pe Gutierrez, care a inventat povestea, apoi pe Piave, care a transformat-o în libret, și, în cele din urmă, pe Boito, care a rafistolat-o!), cât și de

muzica lipsită cu desăvârşire de vreun cât de mic motiv demn (şi posibil!) de reţinut. Or, o baie de sonorităţi splendide, ieşite de sub pana de maestru a unui compozitor admirabil slujit de uneltele tehnicii sale, dar părăsit pentru moment de scânteia inspiratoare a geniului, poate încânta pe moment auzul, dar nu va cuceri niciodată sufletul...

Din fericire, auzul este răsfăţat într-adevăr, atât de sonorităţile orchestrale (ample şi consistente, fără stridenţe şi fără a acoperi glasurile cântăreţilor), cât şi de cele vocale (calde şi strălucitoare la Roxana Briban, dense şi catifelate la Iordache Basalic, penetrante şi tensionate la Pompei Hărăşteanu, întunecate şi insinuante la Sever Barnea şi Ştefan Schuller, sigure şi luminoase la Virgil Profeanu – acest promiţător tenor spinto, de care Opera Naţională are atâta nevoie!), controlate sever, impulsionate cu energie şi echilibrate inteligent de către tânărul dirijor Ciprian Teodoraşcu.

Şi tot din fericire, regia de tip tradiţional a Andei Tăbăcaru-Hogea (laconică şi sobră, cu mişcări sumare şi previzibile, în clasicele compoziţii plastice ale puţinelor personaje şi ale rarelor participări ale mulţimilor) evoluează în scenografia modernă a arhitectului Cătălin Arbore (conturând o lume care nu mai este aceea a Genovei din secolul XIV, ci un univers imaginar, alcătuit din elemente pregnant contradictorii), astfel încât banalitatea şi absurdităţile poveştii (în care se regăsesc toate ingredientele lacrimogene cu putinţă, adunate în jurul copilei „din flori", rămasă orfană, dispărută şi regăsită, răpită şi salvată etc.) îşi pierd din importanţă sub impresia puternică pe care o degajă dimensiunea pur picturală a fiecărui cadru (în care linia şi culoarea, transparenţa şi luciul „joacă" intens).

Întreaga scenă este cuprinsă într-o uriaşă construcţie – corabie a corsarului, dar şi palat al dogelui (acelaşi Simon Boccanegra) –, ale cărei arcuiri închid ambiţii şi visuri, intrigi şi orgolii, uneltiri şi revolte, iubiri şi crime... Iar paradoxul acestui spaţiu curb constă în trăirea simultană a claustrofobiei şi a agorafobiei: prizonier în pântecele balenei sau abandonat singurătăţii în deşert, omul rămâne supus aceloraşi forţe interioare care-l pot condamna ori mântui la judecata semenilor sau a propriei conştiinţe.

Opera Naţională din Bucureşti – Simon Boccanegra. **Muzica: Giuseppe Verdi. Libretul: Francesco Maria Piave şi Arrigo Boito. Regia: Anda Tăbăcaru-Hogea. Scenografia şi luminile: arh. Cătălin Arbore. Conducerea muzicală: Ciprian Teodoraşcu. Maestru de cor: Stelian Olariu. Distribuţia: Iordache Basalic *(Simon Boccanegra)*, Pompei Hărăşteanu *(Fiesco)*, Sever Barnea *(Paolo)*, Ştefan Schuller *(Pietro)*, Roxana Briban *(Amelia Grimaldi)*, Virgil Profeanu *(Gabriele Adorno)*, Mihai Lazăr *(Un căpitan)*, Sidonia Nica *(Camerista Ameliei)*.**

OPERA DIN BRAŞOV

Ochiul suplimentar

La sfârşitul anilor '60, când – ca solist al scenei lirice bucureştene – Cristian Mihăilescu debuta în spectacolul *Povestirile lui Hoffmann,* realizat de către regizorul Hero Lupescu, probabil nu-şi închipuia că va veni cândva vremea să monteze el însuşi unica operă a consacratului compozitor de operete; şi totuşi, contactul repetat cu acest splendid „cântec de lebădă" al lui Jacques Offenbach (prezentat în premieră mondială la Opera Comică din Paris abia la patru luni după moartea autorului, într-o versiune a partiturii definitivată de Ernest Guiraud prin scrierea câtorva recitative şi prin orchestrarea partiturii de pian) trebuie să-l fi

marcat profund pe viitorul regizor Cristian Mihăilescu, de vreme ce, preferându-l atâtor altor titluri ilustre, a ales acum să-l introducă în repertoriul Operei din Braşov, al cărei director general este...

Desigur, îndrăzneaţa opţiune pentru un opus atât de pretenţios prin dimensiuni (3 acte, plus prolog şi epilog), prin densitatea simfonică a scriiturii vocal-orchestrale (pusă în valoare aici de conducerea muzicală precisă şi expresivă a tânărului dirijor Traian Ichim) şi mai cu seamă prin dificultatea pe care o presupune susţinerea unui mare număr de roluri (21, dintre care unele cu o scriitură muzicală deosebit de solicitantă) vădeşte încrederea directorului-regizor în forţele artistice ale trupei sale: chiar dacă pentru premiera spectacolului el a apelat şi la doi cântăreţi străini – tenorul francez (de origine germană) Joachim Knitter şi baritonul canadian Dion Mazerolle –, nu-i mai puţin adevărat că (în vederea celor peste 30 de reprezentaţii ale turneului prin Elveţia, Austria, Germania, Olanda şi Anglia, pe care Opera din Braşov îl susţine în această primăvară), Cristian Mihăilescu şi-a asigurat pentru fiecare rol participarea a câte doi, trei sau chiar patru interpreţi. E drept că există şi două grupuri de câte patru personaje ce pot fi interpretate de către acelaşi solist: dintre aceste roluri cvadruple (pe alocuri înzestrate cu savuroase elemente de compoziţie), primul (acela în care, în spectacolul bucureştean de odinioară, a jucat, ani de-a rândul, însuşi Cristian Mihăilescu) a fost susţinut la premiera braşoveană de Cristian Dicu, iar în cel de-al doilea a evoluat Dion Mazerolle – ambii conturând o serie de figuri pregnant diferenţiate în contextul fantasticei înşiruiri de întâmplări din *Povestirile lui Hoffmann*.

De altfel, cred că principala caracteristică a montării realizate de către Cristian Mihăilescu este cizelarea minuţioasă a fiecărui rol, printr-un admirabil lucru cu soliştii, care reuşesc astfel să-şi individualizeze personajele atât prin mimică, gest şi atitudine, cât şi prin maniera de cânt. Singurul interpret, care, din aceste puncte de vedere, nu mi s-a părut adecvat a fost tocmai oaspetele francez: Joachim Knitter are o generoasă voce de tenor dramatic, dar stăpânirea ei (îndeosebi în pasajele înalte) nu e întotdeauna suficient de sigură, iar înfăţişarea şi jocul său actoricesc („butucănoase", amândouă) sunt poate fidele adevărului istoric cu privire la omul care a fost E.[rnst] T.[heodor] A.[madeus] Hoffmann (1776–1822), dar sunt cât se poate de departe de imaginea romantică pe care posteritatea a făurit-o acestui intelectual neobişnuit de complex (jurist şi scriitor, compozitor, dirijor şi critic muzical, caricaturist, pictor de fresce şi scenograf). Însă admirabila dicţie a cântăreţului şi sensibila lui frazare muzicală au stimulat, fără îndoială, realizarea la un nivel superior a interpretării, de către întreaga echipă solistică, a partiturii în limba franceză – fenomen la care au contribuit din plin şi îndrumările de stil şi pronunţie primite de la Alain Nonat, directorul general artistic al Teatrului „Lyricoregra 20" din Montréal, cu care Opera din Braşov colaborează în cadrul programului internaţional „Tineri ambasadori lirici".

Dacă cele patru eroine ale nefericitelor iubiri hoffmanniene s-au succedat într-o progresivă creştere valorică a trăsăturilor muzicale şi dramatice (cu toată excepţionala întindere în acut a vocii sale, Valentina Mărgăraş nereuşind pe de-a-ntregul să imprime *Olympiei* perfecţiunea sonoră rece pe care natura păpuşii mecanice o cerea, Maria Petcu idealizând fragilitatea suavă a *Antoniei*, Cristina Radu conferind *Giuliettei* o pasionalitate cuceritoare, iar spectaculoasa apariţie mută a Simonei Manole Mărcan împrumutând de fiecare dată *Stellei* o binevenită aură de mister), singurul prieten adevărat al lui Hoffmann s-a situat constant la o

altitudine artistică demnă de toată lauda (Asineta Răducan fiind la fel de convingătoare și în rolul în travesti al lui Nicklausse, și atunci când – sub chipul Muzei – dezvăluie adevărata identitate a personajului, izbutind chiar să rostească proza surprinzător de firesc și de nuanțat pentru o cântăreață). În fine, cu aplicație și talent, Mihai Irimia *(Spallanzani),* Dan Popescu *(Crespel),* Paul Tomescu *(Schlemihl),* Adrian Mărcan *(Hermann),* Daniel Vâlcoci *(Nathanael)* și Irinel Felea *(Luther)* dau viață personajelor de plan secund, iar Doina Munteanu întruchipează Vocea mamei, cântând în închipuirea Antoniei.

Întreagă această defilare de figuri fantastice este expresiv „coregrafiată" de către Nermina Damian și învești mântată de către Viorica Petrovici în costume somptuoase, sugerând deopotrivă timpul (sfârșitul secolului XVIII) și locul acțiunii, dar și caracterul fiecărui personaj (inclusiv pe acela al unuia... inventat: Cocoșul automat, prezent cu tâlc în preajma lui Spallanzani). Structura fixă unică realizată de către scenografă pentru toate cele patru spații de joc particularizate prin ingenioase elemente mobile (Taverna lui Luther și casa fizicianului Spallanzani din Nürnberg, locuința lui Crespel din München și aceea a Giuliettei din Veneția) fascinează prin inteligenta amplificare a adâncimii și înălțimii scenei, grație unei elegante scări arcuite ce coboară pe fundal, dezvăluind un basorelief halucinant, alcătuit din capete de femei în al căror păr fabulos se aprinde la un moment dat, în mijlocul a ceea ce părea a fi o buclă, lumina unui al treilea ochi.

Este, acest ochi suplimentar, un simbol pentru universul nemărginit al imaginației, a cărui privire interioară i-a reunit din nou pe regizor și pe scenografă într-o operă de artă în egală măsură consistentă și elocventă. Iar acei spectatori care au citit cu atenție scurtele însemnări ale lui Cristian Mihăilescu din programul de sală vor fi înțeles cu siguranță că, pentru el, această punere în scenă nu constituie nici pe departe modalitatea definitivă de înțelegere a operei lui Offenbach: „Asaltul ideilor asupra regizorului" enunță o serie de puncte de vedere temerare, pe care, fără îndoială, că o viitoare montare le va putea fructifica. Rămâne de văzut dacă acest lucru se va întâmpla pe o altă scenă din țară sau pe una din străinătate...

Opera din Brașov – Povestirile lui Hoffmann. **Muzica: Jacques Offenbach. Libretul: Jules Barbier. Regia: Cristian Mihăilescu. Scenografia: Viorica Petrovici. Coregrafia: Nermina Damian. Conducerea muzicală: Traian Ichim. Soliști: Joachim Knitter *(Hoffmann),* Asineta Răducan *(Nicklausse),* Valentina Mărgăraș *(Olympia),* Maria Petcu *(Antonia),* Cristina Radu *(Giulietta),* Cristian Dicu *(Adreas, Cochenille, Franz și Pitichinaccio),* Dion Mazerolle *(Lindorf, Coppelius, Dr. Miracle și Dapertutto),* Mihai Irimia *(Spallanzani),* Daniel Vâlcoci *(Nathanael),* Dan Popescu *(Crespel),* Irinel Felea *(Luther),* Paul Tomescu *(Schlemihl),* Adrian Mărcan *(Hermann),* Doina Munteanu *(Vocea mamei),* Simona Manole Mărcan *(Stella).* Data premierei: 11 decembrie 2004.**

TEATRUL NAȚIONAL DE OPERETĂ „ION DACIAN"

Actualizare, localizare și globalizare

Fără cor și fără balet, fără somptuozitatea unor decoruri și costume numeroase, în schimb, cu o partitură muzicală alcătuită aproape exclusiv din numere devenite (în cei 85 de ani trecuți de la premiera absolută, ce a avut loc la Berlin, în 15 aprilie 1920) veritabile șlagăre ale genului, *Logodnicul din Lună* (titlu – mult mai potrivit – sub care se prezintă la noi *Vărul din Dingsda* de Eduard Künneke) este mai aproape, ca factură, de „comedia cu cânticele" de pe

timpul lui Alecsandri, decât de opereta pe care tot la acea vreme o impuneau drept model clasicii şcolilor vieneză şi pariziană. Cum într-un asemenea spectacol teatrul dobândeşte o importanţă egală cu muzica, este evidentă necesitatea ca la fiecare nouă punere în scenă proza să fie revizuită, eliminându-se poantele învechite şi inventându-se altele, actuale, ba chiar şi locale. Aşa se face că bătrâna versiune românească realizată de V. Timuş şi M. Păun pentru premiera bucureşteană din 18 martie 1966 a dobândit acum o serie de elemente care vădesc tendinţa contemporană a... globalizării: în loc de uvertură, la faţă de cortină, genericul serialului *Tânăr şi neliniştit* dezvăluie unul câte unul eroii poveştii (ea însăşi un fel de telenovelă!); chiar şi scenografia Dianei Ioan (atât prin decorul unic al grădinii subtropicale, cât şi prin unele dintre inspiratele costume feminine) sugerează drept loc al acţiunii mai degrabă o vilă hollywoodiană decât una austriacă; nobilul Egon von Wildenhagen capătă figura savuroasă a unui punkist; August, în blugi tăiaţi şi cu rucsacul în spate, intră în scenă cătărându-se din sală, ca un adevărat turist rătăcit, în timp ce Roderich este categoric un motociclist convins; finalurile de ansambluri sunt invariabil fotografiate pentru albumul de familie, iar Josef vorbeşte la telefonul celular; Hanny şi Julia declamă din *Romeo şi Julieta*, iar August din *Hamlet*, în original; până şi Luna vorbeşte englezeşte!

Sunt, acestea, numai o parte dintre detaliile amuzante ce particularizează montarea de astăzi a regizoarei Constanţa Câmpeanu faţă de premiera românească de acum aproape patru decenii a lui Nicuşor Constantinescu (în care soprana Constanţa Câmpeanu a evoluat şi ea!), ca şi faţă de spectacolul mai tânăr cu vreo douăzeci de ani al lui George Zaharescu. Ritmul alert al discursului scenic, susţinut de un joc actoricesc amuzant, constituie cu siguranţă principala calitate generală a demersului regizoral, după cum frumuseţea interpretărilor solistice se

Scenă din spectacol.

datorează într-o măsură considerabilă și susținerii orchestrale prompte și consistente pe care, în debutul său la pupitrul Operetei, foarte tânărul dirijor Răzvan Luculescu reușește să o realizeze. Și dacă valoarea muzicală a contribuției unor *cântăreți* precum Bianca Ionescu, Daniela Vlădescu, Anton Zidaru, Orest Pâslariu sau Marius Mitrofan era de așteptat, în continuare surprinde în chip deosebit de plăcut progresul vocal etalat de *actorul* Valentino Tiron. Ajutată de înfățișarea supraponderală, Alexandra Savu face deosebit de credibilă personalitatea mătușii gurmande, fiind secundată cu haz de cei doi valeți interpretați de către Cornel Todea și Bogdan Ardeleanu. Cât privește mișcarea scenică propusă de Andreea Toma, ea suplinește în chip fericit, prin numeroasele dansuri de toate tipurile (de la vals la tango și de la foxtrot la cha-cha), încredințate cântăreților-actori, absența baletului despre care vorbeam la începutul acestor însemnări.

Teatrul Național de Operetă „Ion Dacian" București – Logodnicul din Lună. **Muzica: Eduard Künneke. Libretul: Hermann Haller și Rideamus, după Max Kempner-Hochstadt. Regia: Constanța Câmpeanu. Scenografia: Diana Ioan. Mișcarea scenică: Andreea Toma. Conducerea muzicală: Răzvan Luculescu. Distribuția: Bianca Ionescu *(Julia)*, Daniela Vlădescu *(Hanny)*, Orest Pâslariu *(Josef)*, Alexandra Savu *(Wimpel)*, Valentino Tiron *(Egon)*, Anton Zidaru *(August)*, Marius Mitrofan *(Roderich)*, Cornel Todea *(Hans)*, Bogdan Ardeleanu *(Karl)*. Data premierei: 17 decembrie 2004.**

PUBLICUL

Ion PARHON

Un „personaj" seducător la Casandra

Cu puțin timp în urmă, am descins la „Casandra", la „Gala absolvenților 2005", de această dată ca simplu spectator, nu ca membru al juriului, fapt care mi-a permis ca, paralel cu atenția acordată celor întâmplate pe scenă, să fiu și mai aproape cu ochii și simțirea de ceea ce se petrecea în sală. Ei bine, pot afirma – cu mâna pe inimă – publicul de aici reprezintă un adevărat și fascinant „personaj". Este creatorul unui spectacol care întregește, uneori „salvează", iar în cel mai bun caz încununează evoluția viitorilor actori (și regizori și scenografi etc.), eliberând totodată un flux de energie emoțională ce se întoarce, în chip benefic, către protagoniștii reprezentației de pe scenă. La spectacolele *Stele în lumina dimineții, Vassa Jeleznova* și *Cu ușile închise,* dar mai ales la *O noapte furtunoasă* și *Romanțioșii,* adevărate furtuni de aplauze, la scenă deschisă, purtau interpreții pe valul simpatiei generale și al ambițiilor lor de a-și apropia succesul profesional. Momente de temperatură fierbinte, de euforie colectivă și de contagioasă bună dispoziție, îmi revin în minte, legate de spectacolele cu piesele lui Caragiale și Edmond Rostand, numite mai sus, în care, în special „primele" distribuții au declanșat printre tinerii spectatori un adevărat „delir", cascade de râs, chiote și fluierături de entuziasm, așa cum numai aici, la „Casandra", în edenul artei juvenile, mai poți întâlni. Este o atmosferă ce reușește să te facă să uiți și de frigul de-afară

(erau minus 14 grade), dar și de unele săli de premieră, „înghețate" de atâta sobrietate, cu spectatori fie circumspecți, fie blazați, cu unii oameni de teatru pricepuți să-și cenzureze bucuria sau grăbiți să nu le placă nimic, mai ales când este vorba despre acei regizori și acei actori incapabili de a-și deschide barierele sufletului, ca spectatori, în fața talentului mult mai tinerilor lor colegi de breaslă. Iar, dacă pentru absolvenții de mare talent, ca Mihai Bendeac (în *O noapte furtunoasă)* sau Bogdan Cotleț (în *Romanțioșii),* din această stagiune, ori Simona Stoicescu (în *Cușca)* și Relu Poalelungi (în *Îngrijitorul),* din stagiunea trecută, contactul cu aceste dovezi de admirație și entuziasm se vor fi repercutat și asupra încrederii cu care au pășit deja pe scenele unor teatre bucureștene, pentru toții interpreții, căldura publicului de la „Casandra", ovațiile venite din partea unei săli populate (și) de mulți colegi de facultate au avut darul să fixeze în memorie conturul unei adevărate sărbători, fără egal la începutul carierei lor mereu însetate de succes, de certitudine. Am văzut, însă, la „Casandra", nu numai tineri fericiți, pe scenă și în sală, dar și eminenți oameni de teatru seduși pentru o clipă de farmecul reprezentației, ca actorii Dorina Lazăr și Mircea Diaconu, directorii teatrelor „Odeon" și, repectiv, „Nottara", criticul Marina Constantinescu, actorii Mircea Rusu, de la Teatrul Național, Diana Lupescu, de la „Nottara", ori Camelia Maxim, de la „Odeon", sau pe Alina Berzunțeanu, acea „Vetă" din spectacolul *O noapte furtunoasă,* de la „Bulandra", foarte curioasă și încântată de performanțele mai tinerilor ei colegi întru personajele lui Caragiale. De altfel, adeseori, chipul doamnei Dorina Lazăr, nu întâmplător, poate, omul de teatru cel mai devotat promovării tinerelor talente, mi se dezvăluia ca un veritabil „seismograf" al reușitelor actoricești din Romanțioșii, cu îngemănarea lor remarcabilă de ingenuitate, poezie, umor savuros, în vreme ce voioșia „bestială" a tinerilor din sală, cu chiotele și exploziile nestăpânite de râs, era gata-gata să provoace și ea în jur un alt izvor incandescent de veselie. Lipsit de prejudecăți, de scenarii pregătite de-acasă, de efectul strivitor al lecturilor și al imaginii montărilor anterioare, sau de vanitate și invidie, tinerii spectatori de la „Casandra" ne dau adeseori o lecție memorabilă de ingenuitate și fidelitate, de iubire manifestă, i-aș zice chiar „sălbatică", pentru teatru și pentru cei care îl săvârșesc.

Marinela ȚEPUȘ

Acții și reacții

Am observat, adesea, în sălile de teatru, o reacție inadecvată a publicului. Fie că aplaudă cu multă abnegație producții submediocre, fie că se foiește, comentează sau pleacă înainte de lăsarea cortinei. Cu timpul, am ajuns să-mi spun că fiecare teatru și fiecare creație scenică își au, în definitiv, spectatorii pe care îi merită. Așa se face că, acum câțiva ani, am fost martora unei întâmplări care m-a marcat pentru totdeauna. Pe scena mare a Teatrului „Nottara",

urma să se joace *Jucăria de vorbe,* după Tudor Arghezi, în regia lui Alexandru Dabija (Teatrul Tineretului din Piatra Neamț), în fața unui public format exclusiv din elevi. Cam vreo 500! Cei mai mulți erau dotați cu telefoane mobile. Până să înceapă reprezentația vacarmul era de nesuportat. Și după primele replici, la fel! Actorii au continuat, totuși. La început, nesiguri, confuzi... Apoi, din ce în ce mai în forță. Dar fără să exagereze. După câteva minute, patru–cinci elevi au părăsit sala, iar ceilalți s-au potolit ca prin minune. Fără ca cineva să fi intervenit. Telefoanele au tăcut și ele. Se auzeau doar râsetele (acolo unde era de râs) și aplauzele (acolo unde era de aplaudat). A fost un moment de grație, în care mi-am dat seama de puterea extraordinară a acestei arte atât de fragile, de efemere, care este și va rămâne teatrul. Cu condiția să fie artă, firește!

Acum puțină vreme, urma să văd, tot la Teatrul „Nottara", dar în Sala Studio, spectacolul Teatrului Național din Cluj, *Cerere în căsătorie* (de A.P. Cehov, îndrăznesc să menționez, deși, pe afiș, nu era trecut nici un autor!), în regia lui Sorin Misirianțu și scenografia nu se știe cui... Scaunele erau toate ocupate. În majoritate de către elevi. Cam vreo 80. La care se adăugau vreo 20 de maturi. Chicoteli, îmbrânceli, fluierături... Făcând abstracție (pe cât se putea) de vânzoleala din sală, mi-am aruncat ochii spre scenă. M-a frapat decorul „urât", neinspirat, cu elemente puține, disparate, așezate în fața pereților negri, cam scorojiți. Așa-zisul decor de turneu?!!! Poate că, totuși, interpreții vor face minuni, mi-am spus (îndelung) răbdătoare! Doar că nu s-a întâmplat deloc așa. Chiar de la început, am avut sentimentul unui spectacol „murdar". Nu vulgar. Ce înțeleg eu prin spectacol „murdar"? Rostire neglijentă, strigăte fără rost, costume anoste, obiecte trântite cu zgomot, alergătură, tropăiala unuia dintre interpreți, când ceilalți doi vorbeau, distragerea atenției de la scena prim-plan, prin tot felul de grimase ale celui ce se afla în plan secund. Firește, tinerii spectatori au „taxat" cele văzute pe scenă cu fosnituri, comentarii, rumoare. La un moment dat, Sorin Misirianțu (regizor și interpret) a întrerupt reprezentația încercând să facă liniște. A deranjat modul în care a făcut-o, numindu-i pe adolescenți *idioți* și continuând cu: „Suntem din Cluj și nu am crezut că așa ceva ni se poate întâmpla la București. Orașul Cluj nu admite un asemenea comportament al orașului București!" (Ca să vezi: tot orașul era de vină pentru comportamentul câtorva juni năbădăioși!). Sunt bănățeancă și, de multe ori, mă gândesc cu nostalgie la civilizația părții de vest a țării, la viața de acolo, mai potolită, mai calmă... Totuși, parcă modul de interpelare al actorului-director de scenă n-a fost (prea) ardelenesc. Concluzia? Câțiva elevi au ieșit ostentativ exact după ce se reluase reprezentația, iar ceilalți și-au văzut, cu ceva mai puțin aplomb, de ale lor! Nu i-am condamnat prea tare. Făceau întocmai ceea ce vedeau că se întâmplă pe scenă.

Am plecat cu gustul amar că niște artiști au venit de departe cu gândul firesc de a avea succes în Capitală. Cine să fi fost de vină că acest spectacol, care nu atingea nici limita de jos a acceptabilului, a fost primit într-un mod atât de penibil?! Poate că directorii și secretarii literari ar trebui să fie mai atenți când oferă trupei „pașaportul" de a pleca în turneu.

Articol inspirat de Cerere în căsătorie **de A.P. Cehov – Teatrul Național din Cluj. Direcția de scenă: Sorin Misirianțu. Cu: Cornel Răileanu, Oana Răduță, Sorin Misirianțu.**

TELEVIZIUNE

Constantin PARASCHIVESCU

Magia lui Prospero

La al doilea spectacol cu *Furtuna* de Shakespeare, realizat de Liviu Ciulei în 1973, am stat pe treptele unui culoar dintre scaune la Grădina Icoanei, înghesuit între alți ghinioniști care n-au avut locuri, preț de peste trei ore cât a ținut spectacolul. Și *n-am simțit cum trece timpul*! Nici că stăteam ghemuit într-un loc incomod. Eram, cum s-ar zice, în altă parte, cu Prospero și naufragiații lui pe insula aceea imaginată de Liviu Ciulei ca un atelier de relicve culturale. Eram într-o magie, în „cel mai dens și mai filosofic spectacol" al său, cum îl definește singur. Și era el însuși un personaj cu însușiri miraculoase, stăpânul unui duh care zboară sprinten cu aripile fanteziei și însuflețește zările, cerul. Ați văzut ce luminoși îi sunt ochii și ce sclipiri jucăușe îi joacă în ei când vorbește despre un spectacol pe care l-a realizat? ca despre o poznă, o șotie pe seama destinului. Un Prospero care râde și dă frumusețe lucrurilor, întâmplărilor, desprindere de limite și banal oamenilor. Magia artei din *Furtuna* arată, în viziunea sa, cum poate fi salvată cultura.

La 82 de ani, acest Prospero al teatrului și al filmului românesc ne-a dăruit o exemplară confesiune despre activitatea sa de scenograf, în documentarul-artistic realizat la TVR și difuzat în 21 februarie a.c., cu titlul inspirat din Eminescu: *Cu gânduri și cu imagini*. Chiar și încheie cu strofa poetului, amintind că preocuparea de a *înnegri multe pagini de-ale carierei* a avut-o încă „din zorii tinereții". Și într-un interviu explicativ, precizează: „Încă din liceu am început să mâzgălesc schițe de decor. Apoi, în 1946, la douăzeci și trei de ani, am regizat și am făcut decorurile pentru primul meu spectacol profesionist, *Poveste stranie*. Peste un an, în aprilie 1947, e și actor, în spectacolul lui Ion Sava cu piesa *Golden Boy* (*Băiatul de aur*) de Clifford Odets, tradusă de el, unde a interpretat cu sensibilitate rolul titular și a conceput, sub îndrumarea regizorului, decorurile. Dacă luăm în seamă anul 1946 ca început de carieră, avem aproape 60 de ani de magistrală activitate artistică, în țară și în străinătate, din care maestrul ne prezintă cu generozitate îndeosebi o fațetă, cea de „pictor de teatru", cum se numea încă în prima jumătate a secolului douăzeci. Cu schițe de decor, machete, ilustrații și scene din spectacole, secvențe de film, interviuri de odinioară și recente. Ani „de nopți", cum le numește dânsul, pentru că zilele erau consacrate activităților regizorale, actoricești, legendarei direcții care a creat un stil inconfundabil al Teatrului Bulandra (1963–1972) și pentru plastica spațiului scenic nu-i rămâneau decât nopțile. „...Primele mele decoruri au avut căutare – spune dânsul – deoarece înlocuiau decorurile pictate pe pânză cu un fel de verism arhitectural". Iar în comentariul filmului se amintește că în scenografie „e un constructor inefabil, forța decorurilor sale, pe cât de izbitoare, face ca arhitectul

de odinioară, actorul de odinioară, să devină regizor al unui spațiu teatral care are o magie exemplară".

I-au fost apreciate decorurile la multe dintre spectacolele realizate în țară, pentru unul dintre ele, nereușit, *Macbeth* de William Shakespeare, primind chiar un premiu din partea Uniunii Artiștilor Plastici (1968). Cel mai simbolic decor consideră că l-a realizat la Baia Mare, în 1970, la spectacolul *Viteazul* de Paul Anghel; douăsprezece cumpene de fântâni dispuse circular, care prin mișcări simultane de coborâre, ridicare sau încrucișare, sugerau diferite stări dramatice, de tensiune, de luptă, de biruință. Din activitatea desfășurată în deceniile nouă și zece în S.U.A., artistul se remarcă prin procedee scenografice noi, îmbinând construcția cu un stil de sugestie modern prin lumină și uneori proiecții computerizate. Mobilier ce creează spații de joc și dispare progresiv apoi, lăsând loc copacilor înalți (*Trei surori* de Cehov), fundal creat prin tehnică a colajului (*Opera de trei parale* de Bertolt Brecht), două masive ziduri despărțite de un glob de aur, reprezentând sculptural zidul Tebei (*Bacantele* de Euripide), obsesia senzualului și a erotismului în roșul aprins al decorului – „vis roșu" (*Visul unei nopți de vară* de Shakespeare), tuburi metalice pătrate alcătuind un monument și zid de fundal cu deschideri de arc roman (*Coriolan* de Shakespeare), sugestia de casă înclinată pe spate, cu un vag aer neliniștit, deopotrivă fortăreață, mausoleu (*Din jale se întrupează Electra* de O'Neill, la Lyric Opera din Chicago, 1998), o fereastră uriașă de 20 metri pe 12, înclinată la 45 de grade, ce permitea schimbarea mai multor desene abstracte în spatele ei, cu reflexe în chip de raze solare sau zbor de păsări, ce sugerau poematic fluidul muzicii debussyene (*Pelleas și Melisande*, la Festivalul muzical de la Florența, 1991). Iar la *Cneazul Igor,* montat de Andrei Șerban la Covent Garden, folosește pentru decor lemnul nevopsit, nu fierul, socotind că „fierul, pus alături, face să plângă lemnul".

O oră de revelații excepționale, mai ales despre creația sa din afara țării, pe care noi nu o cunoaștem direct, unde a fost și director (la Lincoln Center din New York, Teatrul Guthrie din Minneapolis) și a primit numeroase premii (Premiul „Tony" – echivalentul teatral al „Oscarului" – pentru remarcabila activitate de la Teatrul Guthrie, Medalia „Helen Hayes" pentru *Șase personaje în căutarea unui autor* de Luigi Pirandello la Arena Stage din Washington, Premiul „John Housseman" pentru contribuția sa la formarea și perfecționarea tinerilor oameni de teatru etc.). La cele obținute în țară, începând cu premiul de stat din 1961 pentru filmul *Valurile Dunării* până la titlul de Doctor Honoris Causa al U.N.A.T.C., conferit în 1997, și premiul de excelență la gala UNITER care i-a smuls lacrimi în 2001, aceste distincții de pe alte meridiane aureolează valoarea unei personalități excepționale a artei românești, pe care generația de astăzi și cele ce vor urma vor trebui s-o cunoască mai bine și să-i urmeze exemplul. Un bun prilej e și acest film produs de TVR, ai cărui realizatori merită felicitări sincere – producătorul Dan Necșulea, editorul de imaine Sebastian Chelu, directorul de imagine Viorel Sergovici, regizorul muzical Andreea Mărgineanu, organizatorul de producție Octav Lungu și neobositul redactor Doina Teodoru. Cu rafinatul comentariu al lui Marian Popescu, citit de Radu Bânzaru.

TEATRU RADIOFONIC

Ne auzim la Majestic

Din 14 februarie, cu realizatorii Teatrului Național Radiofonic „ne auzim la Majestic". Așa scrie pe programul primei întâlniri, care ne invită săptămânal, în fiecare luni la ora 11.00, la audiția unei premiere în incinta elegantă a barului Majestic de lângă Teatrul Odeon. Inițiativa inedită și atractivă, care reia, după o întrerupere de doi–trei ani, audițiile din studioul de înregistrare a teatrului radiofonic, cu mai puțini invitați atunci și o vreme cam aceiași. Acum pot participa mai mulți, împreună cu unii actori implicați și bineînțeles realizatorii direcți, prilejuind un dialog mai extins cu aceștia și poate mai viu. Dar, cum observă o colegă la prima întâlnire, majoritatea figurilor prezente sunt binecunoscute de ani de zile, ca să nu spun cam îmbătrânite, și se simte nevoia întineririi listei de participanți cu nume noi. Pe măsura ambițiilor presupuse.

Iată, prin vocea Cătălinei Buzoianu (director onorific al Teatrului Național Radiofonic), redacția își anunță intenția „de a sparge *cușca* radioului, de a intra în spații neconvenționale, neutilizate încă, de a stabili o relație între aceste spații și mijloacele teatrului radiofonic". A făcut-o la sfârșitul anului trecut cu spectacolul din tramvaiul itinerant prin București, *Un tramvai numit Popescu*, a făcut-o cu emisiunea de mărturii *Povestea Elisabetei Rizea* la Muzeul Țăranului Român, la Câmpulung Muscel, la Memorialul Sighet, a făcut-o la sfârșitul lunii februarie la Biserica Luterană cu *Brand* de Henrik Ibsen (din programul căruia am citat cuvintele directoarei). Ieșiri salutare din „cușcă", din tradiție și rutină, care merită a fi consemnate și comentate mai mult decât informativ și complezent, cu privirea îndrăzneață a minților tinere. Precum și adeziunea tinerilor realizatori la explorarea noilor spații – Ilinca Stihi (*Brand)*, Gavriil Pinte (*Un tramvai numit Popescu).* Amfitrionul audițiilor de la barul Majestic, Mihai Lungeanu, e de altfel tot tânăr, în entuziasm și comunicativitate, susținând bilunar, din incinta braseriei *Capșa*, și o evocare nostalgică a faimoaselor întâlniri de altădată a personalităților culturale ale vremii, în polemici și schimburi de idei, într-o emisiune nostim numită *C'apșa e viața.* Și nu pot să nu remarc interesul unui tânăr realizator, Costin Manoliu, pentru cunoașterea și popularizrea creației artistice a unor excepționale personalități regizorale ca Vlad Mugur și Valeriu Moisescu, cărora le-a consacrat în ciclul „biografii-memorii" emisiuni-serial, în patru episoade primul, patru „urmate de alte patru" al doilea, ulterior editate pe compact-disc. Interes cu atât mai demn de prețuit cu cât își propune, astfel – il citez – „refacerea atmosferei din lumea culturală a acelor vremuri (anii 1945–1960, în primul caz n.m.) plină de vicisitudini și, paradoxal, de mari creații artistice". Alături angoasei pe care o produc unor talentate condeie tinere siluetele așa-ziselor „statui" ale personalităților cu succese artistice din trecut, interesul lui Costin pare chiar surprinzător; dar el nu e ofuscat de statui și a înțeles mai adânc rostul acestor reconstituiri, în spiritul ideii formulate de însuși profesorul Moisescu în emisiune: „Cred însă că

trecerea noastră ciclică de la complexe de superioritate la complexe de inferioritate reprezintă un fenomen primejdios, menit să genereze confuzie. Reintegrarea în circuitul artei și culturii europene nu se realizează nici prin modestie exagerată, nici prin suficiență obtuză, nici prin intoleranță agresivă". Aportul experimentului regizor Cristian Munteanu în valorificarea alternanțelor între mărturii și episoade exemplificative ale scenariului dedicat lui Valeriu Moisescu a fost decisiv, stabilind coerență, dinamism și chiar sugestie de dramatic contrast între cele relatate (despre cenzură, de pildă) și muzică (ușor sfidătoare în context – Stelică Muscalu).

Surprinzătoare ideea realizării spectacolului *Brand* la Biserica Luterană, după înregistrarea textului în studio în 2004. Eroul lui Ibsen e un pastor și prezența lui aici perfect motivată prin identitate. În bună măsură și prin austeritatea principiilor, în rezonanță cu austeritatea spațiului. Tânăra regizoare Ilinca Stihi a sesizat bine deosebirea dilemei hamletiene („a fi sau a nu fi") de credința pastorului nordic („a fi însuți"), sau mai exact: „Când nu poți fi ce-ar trebui / fii numai ceea ce poți fi!". Și a concentrat vastul poem într-un scenariu de mai puțin de două ore, cu scenele și personajele principale din evoluția paradoxală a eroului care, neînduplecat și obsesiv, caută dreptatea veșnică a unui Dumnezeu inaccesibil, îndepărtându-se de oameni și omenie. Cu o distribuție exemplară, alcătuită din Irina Petrescu *(Mama),* Ana-Ioana Macaria *(Agnes),* Adrian Titieni *(Primarul),* Constantin Cojocaru *(Omul),* Ion Siminie *(Doctorul),* Adrian Văncică *(Einar)* și, reală figură de ascet, Gheorghe Visu (în rolul principal, Brand), a cărui carieră, dacă nu s-a întâlnit cu Tamerlan, Faust, Egmont sau Don Carlos pe care și i-a dorit, are parte de provocarea acestui personaj, pastorul, „care se dezintegrează"). Disfuncții sonore au făcut neinteligibil textul la primul spectacol din 24 februarie în mai multe momente, începând cu monologul lui Brand din prima scenă, când rostește ceva cu spatele la noi, ceea ce a derutat asistența; în plus, nici nu cred că se putea vedea și auzi bine din toate băncile locașului de cult, unde spațiul de joc e sub cupola din față și culoar. Ghicim, însă, dincolo de imperfecțiuni, o strădanie de a descifra complexitatea dramatică a unui text încărcat de semnificații și a-i da o rezonanță reală de intensitate. Gândesc doar că drama pastorului a rămas într-o intimitate de pereți reci, câtă vreme ea revendică zarea și piscurile unde bat vânturi năprasnice și înalță menirea omului.

Tradiționala „cușcă" se îmbogățește, totuși, cu titluri și colaboratori noi. Debutanți sau de-acum autori consacrați, texte inedite ale unor dramaturgi universali, regizori din teatre. Tompa Gábor a înregistrat cu Coca Bloos un text de Visky András *Julieta;* Teodora Herghelegiu, piesa interpretată cândva la Muzeul Literaturii Române, *Ziua în care nu s-a întâmplat nimic,* de Antoaneta Zaharia, în distribuție cu autoarea și Frosa Cercel. Leonard Popovici pune în undă o piesă de Horia Gârbea scrisă în 1990, *Stăpânul tăcerii*, pamflet la adresa politicianismului și a dictaturii, cu acțiunea în Egiptul antic și sensurile străvezii cât istoria lumii, fructificând-o cu compozitorul Marcel Dragomir în versiune de musical. Stela Popescu, Virgil Ogășanu, Cristina Stamate, Răzvan Vasilescu și mai ales Mihai Mălaimare („mai ales" pentru că a lipsit câțiva anișori de la microfon) se amuză redând cu vervă ifosele pretențioaselor

personaje. După cum Virgil Ogăşanu cu Valentin Uritescu, stimulaţi de pofta de joc a lui Mihai Lungeanu şi de fantezia tânărului dramaturg Radu Andrei Hora (student anul II regie la UNATC, clasa prof. Cătălina Buzoianu), au însufleţit cu inepuizabil umor o poveste inspirată din *O mie şi una de nopţi* în piesa pentru copii *Papucii lui Abu Cassem*. Cum tânărul debutant şi-a etalat reale însuşiri scriitoriceşti în domeniu, bătrânul motan cronicar şi-a frecat de bucurie lăbuţele că s-a mai ivit un şoricel în ogradă...! Rodica Mandache dramatizează, cu titlul *Zorba,* un celebru roman a lui Nikos Kazantzakis, rezervându-şi rolul Bubulinei, cu Mircea Albulescu şi Adrian Pintea în cele principale (regia Dan Puican) şi tot ea e Ecaterina cea Mare într-o piesă inedită pentru noi, cu acelaşi titlu, a lui G.B. Shaw, cu excepţionala voce de orchestră a lui Ştefan Iordache–*Potiomkin*, într-o premieră de la sfârşitul lunii ianuarie regizat de Cezarina Udrescu. Iar redactorul Costin Tuchilă valorifică un alt text inedit pentru noi, de data aceasta al francezului Jean Giraudoux, *Sodoma şi Gomora*, din 1943, pe care-l adaptează si-l încredinţează regiei artistice a lui Toma Enache (la a doua colaborare cu teatrul radiofonic). Scris în timpul celui de-al Doilea Război Mondial, nu e de mirare că autorul vede sfârşitul lumii în alterarea prin ură a celei mai umane relaţii de cuplu, dragostea – „în fiecare casă îngerii ascultă neînţelegerile dintre soţ şi soţie". Şi, deşi trimis să concilieze raporturile, făptura divină nu izbuteşte, iar cuplul sortit să salveze cetatea, Lia şi Jean, se înstrăinează. Rostit în cultul valorilor literare, proprii stilului eseistic al lui Giraudoux, textul se ascultă cu interes şi uneori savoare a sugestiei. „Soarele deasupra Gomorei este o umbră", zice un personaj şi imediat te întrebi a cui? – „Trupul meu n-a fost niciodată altceva decât vocea mea spre tine", zice metaforic Lia sau Ruth partenerului de cuplu. Indecizia nu mă reprezintă, e efectul unei asemănări de voci în sonoritate, care, în alcătuirea distribuţiilor, scapă uneori regizorilor familiarizaţi mai puţin cu microfonul. Ei aleg actorii după personalitate şi talent, ceea ce e firesc, nu şi după *amprenta vocală* care să-i distingă printr-o particularizare şi un contrast clar. Erau voci inconfundabile altădată: Vraca, Manolescu, Calboreanu. Sunt şi astăzi: Ogăşanu, Iureş, Uritescu şi alţii, dar uneori nu le poţi diferenţia, ca în cazul de faţă între Irina Movilă (foarte expresivă *Lia)* şi Delia Nartea (tot atât de bună *Ruth),* sau chiar partenerii lor Mihai Dinvale *(Jean)* şi Mircea Rusu *(Jacques);* iar din piesa în două personaje a Antoanetei Zaharia, *Ziua în care nu s-a întâmplat nimic*, nu mai ştii de la un moment dat cine e una, cine alta. Câte un actor mai scapă un strigăt brusc în microfon, luând prin surprindere regizori şi tehnicieni de sunet care nu apucă să estompeze stridenţa, iar alţii articulează unele fraze după o gradaţie care mai mult voalează ideea (ca pe scenă, din păcate). Şi pun câte un accent aiurea (n-am auzit nicăieri pronunţânduse „adúlterul" cu accent pe u; l-a spus o actriţă la microfon).

Redactorii şi producătorii ne oferă bogate pagini documentare despre autori, piese şi interpreţi, cu informaţii şi reproduceri din scenarii, adevărate caiete-program (Crenguţa Manea, Irina Soare, Costin Tuchilă şi Domnica Ţundrea care a avut şi amuzanta idee de a reproduce frânturi din repetiţiile la *Stăpânul tăcerii*). Şi, într-o punguţă, un CD cu piesa înregistrată, spre amintire.

Cristiana GAVRILĂ

ÎN VIZITĂ

Păpuși japoneze

Este cunoscută fascinația pe care o emană teatrul japonez asupra europenilor. Perfecțiunea mult visată în această artă, aproape că aici își găsește materialitate. Costumele, măștile, machiajul, toate sunt simbolurile unei teatralități esențializate. Este știut faptul că actorul japonez deține o tehnică aproape perfectă, cu un control de sine aproape inuman pentru mentalitatea europeană. Niciunde, în teatrul contemporan, sensurile ancestrale ale acestei arte nu s-au păstrat într-un mod atât de viu ca în teatrul oriental. Oamenii de teatru care au fost prinși în mrejele acestei culturi, au asimilat-o gândirii lor filosofice despre lume și artă și nu s-au mai îndepărtat de ea niciodată. Mă gândesc, de pildă, la tristul Artaud, profund marcat de trupa balineză venită la Paris în turneu, la curajosul Craig care „își dorea" înlocuirea actorului cu Supramarioneta dezvoltată din păpușile teatrului oriental sau la lucidul Brecht care cerea pe scenă distanțarea actorului față de personaj, precum păpușarul care controlează o păpușă din exterior, perfect conștient de fiecare mișcare și gest. Neîncrederea regizorilor occidentali în inconstanța actorului dependent de factori nenumărați, care pot devia efectul artistic, este înlocuită, în teatrul oriental, de o tehnică ieșită din comun și de elementele pururi fixe ale reprezentației. În teatrul japonez, actorul imită păpușile și păpușile par a imita cu succes oamenii. De curând, în București a avut loc o demonstrație de teatru *Bunraku,* încheiată cu un sfert de oră de spectacol. Deși precedate de multe, multe explicații din partea păpușarilor și a muzicienilor japonezi, acele minute de joc cu păpuși au fost magice. Incredibilă finețe a gesturilor, a mișcărilor mici care, uneori, depășeau grația umană. Probabil acesta este punctul unde arta devine superioară vieții sau se unește cu ea în calea spre perfecțiune. Pentru că aceste demonstrații nu mai țin de mult de virtuozitate ori talent, ci întruchipează voința de ordine și control a omului. Bunraku sau teatrul de păpuși tradițional japonez are o istorie de multe secole și, ne spun artiștii, prin caracteristicile sale este o formă de spectacol unică în lume. Pune accent pe mișcarea și gestica păpușilor, la care se adaugă narațiunea orală și acompaniamentul muzical. Păpușile au două treimi din dimensiunea corpului uman și fiecare este mânuită de trei păpușari: capul și mâna dreaptă de un păpușar principal (care, de fapt, deține controlul asupra păpușii), un altul se ocupă de picioare, iar cel de-al treilea, de mâna stângă și obiectele de recuzită necesare. Ei sunt la vedere pe tot parcursul spectacolului, îmbrăcați în negru cu un fel de mantie care-i acoperă din cap până-n picioare și fac exact aceleași mișcări pe care le execută păpușa. Traiectoria, bineînțeles, este dată de păpușarul principal, iar ceilalți se sincronizează perfect. Lucru deloc ușor: pentru a atinge performanța, aflăm dintr-un dicționar de teatru, un păpușar principal are nevoie de aproximativ douăzeci și cinci de ani de studiu, iar ceilalți doi de câte cincisprezece, respectiv zece ani. De aceea, poate, artiștii care practică *Bunraku* în Japonia sunt din ce în ce mai puțini. Kanroku Yoshida, conducătorul trupei care a venit la București, este unul dintre cei douăzeci și opt de păpușari principali existenți în lume. Un spectacol poate ajunge până la zece ore, încât, la o singură reprezentație, un astfel de mânuitor creează mai multe personaje. Nu numai controlul și tehnica își spun cuvântul, dar și puterea de concentrare. În acest tip de teatru, deși atenția se îndreaptă spre mânuirea păpușilor, un rol deloc de neglijat îl are povestea care întotdeauna trebuie să emoționeze. Naratorul stabilește

desfășurarea scenică. El redă prin cuvinte cântate, acompaniat la *shamisen,* mișcările și trăirile personajelor. Importantă este nu istorisirea prin cuvânt, ci tonalitatea care trebuie să ducă la înțelegerea unei anumite stări. Felul cum el „cântă" povestea dă detalii despre anotimpuri, peisaje, subliniază elemente care ar putea scăpa privitorului. Uneori cântă rezonat, alteori povestește cu pasiune, redând șoaptele de dragoste a doi tineri care se iubesc, durerea samurailor sau sunetul săbiilor de luptă. Există o tonalitate fixă, folosită de toți naratorii de *Bunraku,* pentru a reprezenta vocea unei fete tinere sau a unui rege sau a unui bătrân. Narațiunea și muzica însoțesc toate acțiunile păpușilor și creează atmosfera spectacolului. Nu pentru că păpușile *Bunraku* ar avea nevoie să fie explicate pe scenă. Ele dețin mecanismul unei expresivități fine. Se pot obține gesturi ale ochilor, ale gurii, ridicări de sprâncene care duc la sute și sute de stări. Asupra ei se imprimă mișcarea și fluxul păpușarului până la senzația că păpușa preia o stare, un gest, o mirare pe care o continuă și o finalizează. Parcă păpușa ar duce la bun sfârșit lucrurile pe care omul din spatele ei se teme să le arate.

FILE DE JURNAL

Bogdan ULMU

• În revista *„22"* citesc un fragment de jurnal al marelui Lucian Pintilie. Am scris despre cartea sa Bricabrac în *Convorbiri literare* și am spus, acum un an, ceea ce spune în *chapeau*-ul de azi, Gabriela Adameșteanu: „Marele regizor are și un extraordinar talent de prozator. Păcat că nu a scris mai mult" (dar nu e timpul pierdut: fragmentul de povestire apărut în revistă, mă face să cred că-n 2005 o să-i mai apară o carte!).

Despre ce este vorba aici? Despre o operație suportată de Pintilie, în Franța. Felul burlesc în care e prezentată situația mă trimite cu gândul la un film care tare mi-a plăcut, *All like that jazz.* Regizorul-pacient are sarcasm, ironie, umor și o detașare teribilă - pentru unul care este operat. Spre exemplu, unul dintre doctori îl informează că „nu îl doare nimic: noi am lichidat suferința!". Iar o asistentă îi dă o pompă cu morfină cu care artistul se joacă precum un copil; dar morfina „acutizează memoria textuală. Nu am uitat aproape nici o replică în 4 zile, din cele dramaturgie esențiale".

Visul pacientului în tot acest timp? Evident, „să sară pe fereastră", fiindcă „dintr-o lume bramburită se sare din mers"! ...Frumos spus, nu!?

• Într-un ziar central un cunoscut actor al Teatrului Național declară: „Din leafa pe care o iau de la teatru nu-mi ajunge nici să-mi plătesc chiria. Așa că mă mobilizez, plec în turnee, pentru a duce un trai decent!"...

Faptul că un actor se *mobilizează* nu poate fi decît de bun augur. Mai rău e că această mobilizare nu cred că-l va ajuta să-și plătească chiria, multe dintre spectacolele jucate în diverse turnee fiind suspendate din lipsă de public, ori fiind retribuite cu gajuri nesemnificative. Mai sigur pentru artistul cu pricina ar fi să se mute la un apartament cu două camere...

• Tot din presă aflu că mai mulți actori ai primei scene a țării au trimis o scrisoare noului ministru al culturii, cerând ca să fie păstrat la cârma instituției Dinu Săraru (care și-a prezentat demisia în decembrie).

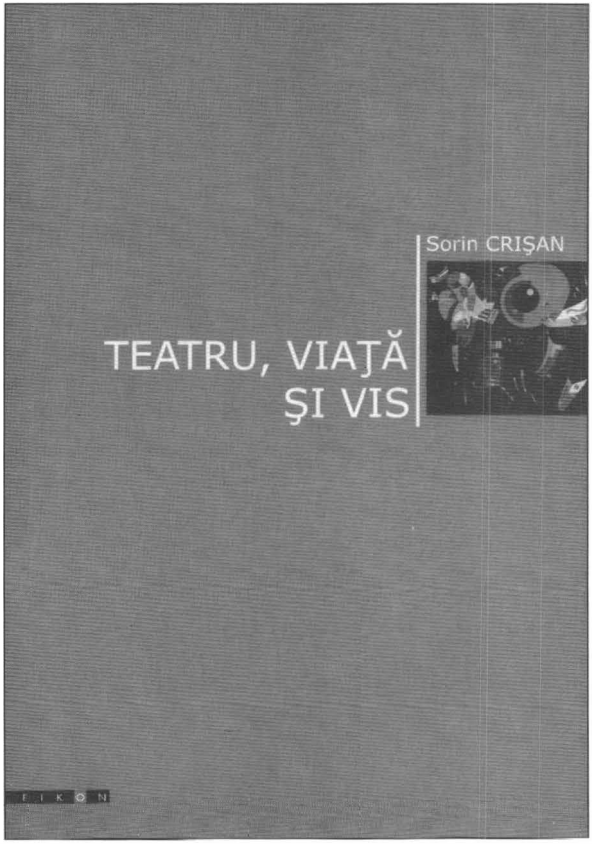
Personal, nu înțeleg această revenire, din moment ce Săraru anilor 2000 de la Național, nu mai e același Săraru al anilor '80 de la Mic. Ca dovadă, sub conducerea sa, instituția nu a realizat un singur spectacol elogiat de critică.

Mircea GHIȚULESCU

CĂRȚI

Sorin Crișan și teatrologia heideggeriană

Teatrul, viață și vis, ultima carte a lui Sorin Crișan, este și mai mult, și mai puțin decât spune titlul. Acesta urmărește o dublă temă filosofică („viața e vis" și „theatrum mundi", mai explicit, în formulare shakespeariană, viața e o scenă și toți oamenii actori) , dar combinația anunță mai curând un elogiu poetic al teatrului. Este și asta dar, înainte de toate, o încercare (mai rar întâlnită în domeniul teoriei artei din România), de întemeiere filosofică a teatrologiei. Idolul lui Sorin Crișan este Martin Heidegger, chiar dacă filosoful nu s-a ocupat în mod explicit de arta teatrului: „Dacă Heidegger a evitat să definească reprezentarea corporală (neasumându-și cadrul analitic al logosului, reprezentarea poate fi abia „păstrare-n-mintea perceptivă a unui enunț despre ceva", iar corpul o absență), Artaud va găsi reprezentarea în miezul stării extatice". Artaud devine, la Sorin Crișan, asistentul lui Heidegger în domeniul teoriei teatrului, așa cum Jean-Paul Sartre fusese, în domeniul filosofiei existențialiste, la mare preț în anii '60 ai secolului trecut. Martin Heidegger este cel care îl conduce, în eseul introductiv (*Teatrul ca paradox),* la concluzia că actul receptării spectacolului este „o *trăire* a evenimentului *așa cum este,* singura purtătoare de sens". Problema este, însă, a sensului *trăirii,* pe care nimeni nu îl explică, pentru că, pe de o parte, este vorba despre arta actorului, pe de alta, de arta publicului. A trăi (*a fi,* de fapt) înseamnă *a te vedea trăind*. De aici și frica de moarte. Oamenii sunt asemănători, dar modul lor de manifestare este diferit. Teatrul este, între arte, singura versiune apropiată a nevoii de a te vedea trăind. Filosofia teatrului pe care o dezvoltă Sorin Crișan într-o introducere „pour les connaisseurs" (*Teatrul ca paradox),* dificilă, dar nu confuză, este compensată de comentariile asupra *doctrinelor regizorale* ale secolului trecut. Scrie, strâns, despre Adolphe Appia (pe care l-au speriat atât de tare decorurile operelor lui Wagner, încât a scris un



eseu despre *Înscenarea dramei wagneriane),* despre marii deschizători de drumuri pentru spectacolul de teatru care au fost Gordon Craig, Meyerhold, Stanislavski, Bertolt Brecht, Antonin Artaud, Jerzy Grotowski și Peter Brook, ca și cum ar fi asistat la spectacolele lor. Dar Sorin Crișan nu avea cum să le vadă, pentru că unele au o vechime de peste o sută de ani. În schimb, este un exigent cititor al unei vaste bibliografii aferente care îl ajută enorm să reconstituie valoarea de noutate, dacă nu a spectacolelor propriu-zise, cel puțin al doctrinelor teoretice păstrate în cărți. Adevărul este că, cel puțin în cazul lui Edward Gordon Craig (autor al lucrărilor teoretice *Despre decorul în teatru*, 1904 și *Arta teatrului* 1905), teoreticianul a surclasat artistul, mai toate proiectele scenice ale regizorului fiind abandonate la stadiul de schiță. Chiar acelea care au ajuns pe scenă (operele *Didon și Enea* de Purcell, *Masca amorului* de Haendel, apoi *Vikingii* de Henrik Ibsen și *Mult zgomot pentru nimic* de Shakespeare) nu au fost, la începutul secolului al XX-lea, printre marile spectacole. Nici chiar colaborarea cu Stanislavski la *Hamlet* nu a dat rezultate. Parcurgând aceste teorii, îți dai seama cât de mult s-au înșelat acești geniali comentatori, de la Craig și Stanislavski la Artaud și Brook, în ce privește viitorul spectacolului de teatru, care s-a păstrat, cel puțin în versiune statistică, în afara exceselor teoretice. Excesul se epuizează prin violență; este o explozie care se consumă. Într-un fel ce rămâne de explicat, spectacolul stă pe loc într-un mod foarte longeviv. Cu toate teoriile de până acum, un spectacol de pe vremea lui Corneille nu arată în mod esențial diferit față de unul de astăzi, pentru că acele componente fundamentale (cuvântul, actorul, plastica, mișcarea, muzica) din care se compune ceea ce numim „imagine scenică" sunt invariabile. Iar această *imagine scenică,* de care fac atâta caz adepții *teatralizării* și *reteatralizării,* poate fi orice, dar nu o imagine pentru surdomuți, pentru că nu se adresează, cum se presupune, numai văzului, ci tuturor simțurilor, inclusiv celui olfactiv, pe cât se poate. Am văzut cândva un spectacol al unei trupe din Reykjavik cu subiect din viața pescarilor și în sala de spectacol mirosea a pește. Eseurile lui Sorin Crișan pot avea parte de o lectură pasionantă pentru că autorul știe să conducă discursul spre conflictul interior al acestor doctrine în stil comparatist. De la *„Opera de artă vie"* la *Supramarionetă* este un asemenea eseu comparatist despre teatrul ideal al lui Adolphe Appia în comparație cu utopia supermarionetei a lui Craig. Ceea ce îi desparte (sau ce îi unește) este *vitalitatea,* la Appia (*Opera de artă vie,* se numește una dintre lucrările sale) și *artificiu,* la Craig. Înțelegem astfel că întreaga evoluție a spectacolului, în secolul trecut, urmărește o ruptură cu literatura. „Occidentul face dovada evoluției nenaturale a artei spectacolului, renunțând să-și caute specificitatea, devenind o anexă a literaturii și artelor figurative" spunea Gordon Craig. Iar Roland Barthes, în ton cu epoca, adăuga că „teatrul ca literatură aparține istoriei și nu naturii" (Barthes). Toată această campanie declanșată de Craig și urmașii săi (Antonin Artaud, mai ales), împotriva cuvântului nu este doar depășit, ci și falsă. Dar, „a propulsat regia în prima linie a creației scenice", cum spune Sorin Crișan, punând pe regizor în situația deloc comodă de „ordonator magic" al scenei. Dar ideea că vorbele țin de artele figurative este un nonsens. Cuvintele sunt perfect nonfigurative.Sunt imagini ale obiectelor, semne pure și abstracte ale realității. Nici unul dintre semnele inventate de om nu abstractizează mai mult decât cuvintele, doar că ne-am familiarizat atât de tare cu ele încât par concrete. Imaginea teatrală, oricât am iubi teatrul, nu este decât o abstractizare rudimentară a realității, în comparație cu abstractizarea ultimă pe care o oferă cuvintele, semne sonore și grafice în același timp. Cel mai ușor se înțelege acest lucru examinând feluritele ideograme asiatice, un stadiu de semnificare

premergător alfabetelor europene, dar atât de expresive ca imagine grafică, încât pot constitui decoruri în sine. Realismul și naturalismul în teatru nu are nici o legătură cu literatura. Nu literatura, ci excesul de cuvinte dăunează teatrului precum și viziunile regizorale pleonastice și ilustrative. Cât de concis exprimă Paul Claudel, citat de Sorin Crișan, aceste dileme, vorbind despre Jean-Louis Barrault, „regizorul francez pentru care cuvântul este o plastică orală". Este adevărat, uneori, Sorin Crișan ne vorbește într-o limbă ciudată: „Sprijinul pe care ni-l dă acum analiza heideggeriană – mai ales paragrafele 22–24 din *Ființă și timp* – este acela că putem considera scena ca exemplu fidel al unei spațializări fundate pe *mundanitatea* lumii". Nu e nimic ocult aici: lumea e o scenă de teatru și, astfel, ne întoarcem de la Heidegger la Shakespeare și Eminescu. Pe de altă parte, revoluția declanșată în arta spectacolului de regizorii de teatru examinați de Sorin Crișan nu este compensată de analiza reformelor înfăptuite de scriitori, de autorii dramatici. Cam în același timp cu Gordon Craig, Cehov cu *Livada de vișini* și Alfred Jarry cu *Ubu* ofereau și ei un alt fel de a juca teatru, nu numai de a scrie drame. Ca și Ibsen sau, mai târziu, Eugène Ionesco sau alte personalități de aceeași mărime din literatura dramatică. Exclusivitatea directorilor de scenă în domeniul reformelor din arta spectacolului este un mit ce nu poate fi demolat decât prin examinarea temeinică a stilurilor literaturii dramatice. Cartea lui Sorin Crișan este a unui filosof al teatrului cum sunt puțini la noi. Înarmat cu acest arsenal teoretic, el trebuie să se întoarcă în arena sălilor de spectacol pentru a confrunta teoria cu practica. Deși, la acest nivel, întoarcerea ni se pare imposibilă.

Actorul și personajul

Opera lui Caragiale produce, în continuare, o bibliografie critică paralelă inepuizabilă. Tendința de a epuiza domeniul se manifestă, după 1990, prin apariția unor *dicționare de personaje,* gen în s-au făcut cunoscuți Bogdan Ulmu, Constantin Cubleșan și, recent, Gelu Negrea, cu un ***Dicționar subiectiv al personajelor lui Caragiale.*** Ca orice dicționar, nu este făcut, pentru a fi citit de la cap la coadă, ci pentru a fi consultat. Ceea ce am și făcut, începând cu cel mai ciudat personaj din teatrul lui Caragiale, o caricatură complet antirealistă, o marionetă de cârpe ce pâlpâie intermitent, de parcă n-ar avea viață, ci doar memoria ei: *Agamiță Dandanache* (sau Dandanache Agamiță, cum îl numește autorul, ca la catalog). Pe urmele lui Dumitru Radu Popescu, eseist redutabil, care a scris despre Agamiță Dandanache în revista *Drama* nr. 2/2002 (cu care Gelu Negrea se înrudește, aici, prin plăcerea discursului aburit, semi-opac, ce solicită perspicacitatea asociativă), criticul caută originea marionetei caragialiene în *Iliada* lui Homer, strămoșul său fiind nefericitul comandant de oști Agamemnon. Gelu Negrea dezvoltă analogia lui D.R.Popescu pe ideea napoleoniană „cherchez la femme". Astfel micul război electoral din orășelul de munte al lui Caragiale pornește de la o femeie: Elena lui Menelaos, în expresie tragică, „nevasta becherului", în versiune degradată, cum spunea D.R. Popescu. Stilul nonșalant și neconvențional al comentariilor critice ale lui Gelu Negrea pornesc dintr-o aversiune justificată, până la un punct, față de critica științifică. „Cred că, în forma ei clasică, critica literară și-a cam trăit traiul și și-a mâncat cozonacul", spune, în felul său, autorul. Nu credem defel că s-a întâmplat așa ceva cu critica literară, fie ea clasică sau modernă ci, dimpotrivă, cu literatura

însăși. Critica literară, eseul literar pe care îl definește cam pedant Gelu Negrea în prefața *Dicționarului* este cam tot ce mai rămâne din literatură. Puțini oameni îl mai citesc astăzi pe Eminescu, pentru că, încă de pe băncile școlii, li se vorbește *despre* Eminescu. Mai mult decât atât, monografia lui Călinescu despre Mihai Eminescu este la fel de importantă astăzi ca și opera lui Eminescu. Și în alte zări culturale se întâmplă la fel, în civilizația modernă: comentariul asupra operei înlocuiește opera. Nu critica literară clasică „și-a mâncat cozonacul" ci, cum spuneam, critica scientistă, critica de jargon științific care transformă – mare eroare ! – critica literară într-o disciplină pentru inițiați când, de fapt, ea nu poate fi scoasă din perimetrul artei literaturii unde singura lege este aceea de a fi plăcută la citit. Sunt lucruri deja consumate: George Călinescu a făcut, demult, din critica literară, literatură propriu-zisă. Lăsând deoparte tonul colocvial, un pic păsăresc al lui Gelu Negrea („Dacă va rămâne cantonată în vetustul perfid al gloriei de odinioară" sau „îmi place să cred că se legitimează cel mai adecvat") care este al profesorului de literatură de care se îndrăgostesc liceenele, Gelu Negrea ne explică abia în final rațiunea de a fi a unui asemenea *Dicționar:* „Căci, nu-i așa, personajul rămâne un element fundamental pentru genul dramatic dar și pentru epică, sectoarele în care Nenea Iancu s-a exprimat la superlativ". Așa este, dar aceste dicționare de personaje desprind din context un element literar, personajul, ce trăiește numai în context. Cel mai bun exemplu este articolul despre *Farfuridi, Tache.* Criticul îl examinează ca om în carne și oase, cu psihologie și program aparte. Așa ar fi, dacă arta s-ar rezuma la realism. Numai că *Farfuridi Tache* face parte dintr-un tandem comic cu *Brânzovenescu, Iordache.* Și, în acest caz, el nu are existență autonomă. Cum ar fi, într-un spectacol, ca actorii care interpretează cele două personaje să joace, fiecare de capul lui ? Și, apoi, nu interesează psihologia personajelor, ci tehnica tandemului comic. Cum a ajuns Caragiale la această soluție fără să citească *Revizorul* de Gogol cu ai săi Bobcinski și Dobcinski, iată întrebarea. De altfel, mai multe poți să afli de la Grigore Vasiliu Birlic, Mircea Diaconu, Dan Puric, și alți actori care au jucat aceste roluri decât din orice interpretare de text pentru că actorul *însumează,* nu *înșiră* explicațiile critice. Spectacolul de teatru este un bun remediu pentru această meteahnă critică a scoaterii din context și a privirii sub lupă: actorul care nu știe să joace relația cu celelalte personaje are, în scenă, o prezență rătăcită și o prestație vanitoasă. Asemenea, într-un fel, lui Gelu Negrea, pentru că el părăsește critica (ce interpretează global textul literar) spre a deveni actorul care studiază un rol. Poate că articolele sale despre personajele lui Caragiale să fie de folos actorilor ce pregătesc asemenea roluri, nu și cititorilor care descoperă fragmente în locul întregului. În plus, examinarea separată a fiecărui personaj din *Scrisoarea pierdută,* să spunem, duce în mod involuntar la repetarea faptelor, a situațiilor, a replicilor, uneori. În sfârșit, critica lui Gelu Negrea este factologică. Povestește subiectul textului și despică firul în patru, interpretând „faptele" până la exasperare, în manieră avocățească. N-ar fi nimic grav dacă generalizările ar fi majore, dar ele sunt previzibile : „Anghelache este, după părerea mea un delapidator potențial măcinat în egală măsură de gândul făptuirii fraudei și de dorința de a-și păstra integritatea morală". Foarte adevărat, dar lipsește revelația. La ce bun atâtea cuvinte dacă nu se încheie cu o revelație ? Fișe de lectură puse cap la cap, dicționarele de personaje vor rămâne instrumente didactice mai mult sau mai puțin penetrante, dar lipsite de viziunea asupra operei. Nu este neapărat cazul lui Gelu Negrea care în volumul *Anti-Caragiale,* a conturat o anumită viziune asupra acestei suprasolicitate opere literare, ci de principiul care le guvernează.

Dumitru CHIRILĂ

Părerea lui Radu Ţuculescu

Radu Ţuculescu este prozator, autor al câtorva volume de proză scurtă şi al câtorva romane bine primite de critică şi de cititori; este dramaturg, cu piese publicate în reviste şi în volum (*Ce dracu' se întâmplă cu trenul ăsta?*); este traducător, mai ales din literatura elveţiană de expresie germană; este realizator de emisiuni TV la Studioul din Cluj, după ce a lucrat ani buni în radio; este şi animator al unor trupe studenţeşti de teatru, la ale căror spectacole a semnat în mai multe rânduri regia; şi să nu uităm că, de fapt, el este de formaţie muzicală, fiind absolvent al Conservatorului clujean, Secţia vioară. Pe lângă toate astea (şi nu cred că am reuşit să le enumăr pe toate), Radu Ţuculescu mai are timp şi să scrie cronică dramatică, mai ales în revistele *Tribuna* şi *Observator cultural.* Acum şi-a adunat cronicile în volum sub un titlu cam grav – *Teatrul transilvan la începutul mileniului III* (Ed. Tribuna, 2004) – titlu de care chiar autorul pare a se dezice, deoarece ar fi „uşor pretenţios (pentru a nu zice preţios) care poate duce cu gândul la o sinteză", punându-l în seama editurii. Dar asta are mai puţină importanţă...

În cronicile lui Radu Ţuculescu îşi dau mâna prozatorul (mai ales autorul de proză umoristică), reporterul, omul de teatru. De aceea cronicile lui nu seamănă cu ale altora, au o notă personală distinctă. El abandonează practica noastră, a tradiţionaliştilor, de a merge pe linia analizării textului, a concepţiei regizorale, a interpretării actoriceşti şi, eventual, a decorului. Paginile sale sunt adesea reportaje ale spectacolelor, descrieri ale ambianţei, cronicarul insistând cu vizibilă plăcere atunci când intervine neprevăzutul. Ca, de pildă, în cazul unui spectacol al studenţilor clujeni, jucat în aer liber: „Întâi Vladimir apoi Estragon, împreună cu spectatorii. Dintr-odată se porni să sufle vântul prin curtea rotundă a muzeului, un vânt puternic care începu să umfle pânza neagră ridicată pe post de fundal, tinzând să transforme felia de scenă într-o ambarcaţiune suplă, pornită să spintece valurile în căutarea unei...cântăreţe chele ori a lui Godot. Vântul nu intrase însă în calculele nici unuia dintre cei prezenţi, astfel că pe acoperiş zgomotele au încetat, iar spectacolul putea începe. De fapt, el începuse deja. Îmbrăcaţi în costume negre şi încălţaţi cu bocanci, Vladimir şi Estragon se mişcau într-un echilibru precar, parcă pe o sfoară întinsă deasupra arenei unui circ, pregătindu-se meticulos să-şi spună replicile". După care se trece la discutarea spectacolului propriu-zis. Dar nici asta nu o face urmând căi bătătorite. Umorul e mereu prezent. De multe ori, glumind spune lucruri foarte serioase. Şi invers: sub tonul grav descoperi undele ironice. Dar Radu Ţuculescu poate să facă în fel şi chip cronică de teatru. Bunăoară, sub forma unui dialog cu un imaginar prieten, sau sub forma unei scrisori, unde şi parodia îşi are locul său, ca în această dare de seamă despre un spectacol cu *D'ale carnavalului*: „Dragă Mitică, pot pentru ca să-ţi spun că duminică seara nemeresc taman în burta Teatrului Naţional, adică în sala Euphorion. Mai bine ar fi jucat tinerii aceia într-o grădină, în timp ce noi mai gustam un mic şi-o bere, iar ei ar fi avut spaţiu, carevasăzică, mai mare de mişcare. Dar şi aşa fu bine, am văzut *D'ale carnavalului* de nenea Iancu, da' eu sunt cinstit, adică-s cult, monşer, şi repede m-am prins că s-a umblat la text şi s-au

băgat alte texte din *Momente și schițe*, așa de bine potrivite încât nici n-ai observat, parol. Se putea numi spectacolul *D'ale lui nenea Iancu*, asta are prea puțină importanță până la urmă, adică titlul, ci concepțiunea și jocul tinerilor actori contează". Despre care se vorbește în continuare. Mâna prozatorului se vede și în arta portretului, evidentă nu numai într-un articol-portret propriu-zis, precum *Cine ești dumneata, domnule Vartic?*, ci și în configurarea câte unui actor/personaj. Carmen Culcer, de exemplu, în Fiorela din *Dona Juana* e „o bomboană cu nas cârn, amintind de-o pâiniță rumenă din care îți vine să muști și e de o molipsitoare veselie". Dar poate intra în ecuație și o construcție paradoxală: „ ...Ada Milea șochează cu textele sale. E ca o palmă, ca un pumn de cinism azvârlit între ochi, e ura născută...dintr-o prea mare dragoste de oameni". Cronica la un spectacol cu *Școala ludică* a lui Ioan Groșan, reluare a unui mare succes al grupului „Ars Amatoria" de altădată, e mai mult cronica sălii, a receptării de către vechii „echinoxiști", a felului cum râde dintre cei care trăiesc nostalgia premierei absolute. Titlul trimite la un anume spațiu geografic. Într-adevăr, Radu Țuculescu are în vedere teatrele din Transilvania, pe toate, și nu prea trece Carpații. Trece însă, de multe ori, granița de Vest, ba chiar și mările și oceanul, ajungând până în Maroc sau Canada, la diverse festivaluri, mai ales studențești, dar nu numai. Străinătatea nu-l scoate din ale lui și vede totul cu zâmbetul pe buze, nu pierde prilejul de a se amuza, dar nici pe cel de a descoperi fapte de artă autentică sau de a respira o istorie de care noi n-am avut parte. Din Transilvania își selectează și partenerii de interviu din partea a doua a cărții, cu oameni care au făcut sau vor să facă ceva, adică oameni care au ce spune.

Ca orice comentator care se respectă, Radu Țuculescu nu-și ascunde subiectivitatea. Din contra, face din ea un stindard. „Supără pe cineva această afirmație?" întreabă (și se întreabă) când i se pare că preopinenții îi dau târcoale. Dar, mai ales, amuză sintagma *Părerea mea* – cu care se încheie absolut toate cronicile, ea fiind înscrisă și pe ultima copertă, ba chiar aflăm din scurtul preambul că inițial acesta ar fi fost titlul dorit de autor. Oricum însă, părerea lui Radu Țuculescu este una autorizată, iar modul atât de original de a o exprima face din *Teatrul transilvan la începutul mileniului III* o carte fermecătoare, una dintre cele mai de seamă ale domeniului. Părerea mea (de data asta).

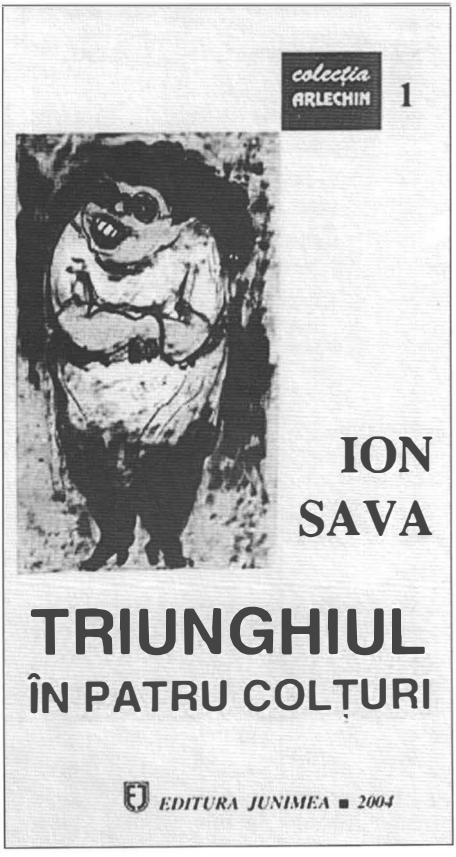
Antoaneta IORDACHE

ION SAVA: patru piese de teatru, plus fragmente din dosarul cabalei...*

O colecție de carte de teatru a cărei utilitate nu mai trebuie demonstrată – „Arlechin" se redeschide la Editura Junimea, după decenii de inexplicabilă (totuși) absență din peisaj. Argumentele revenirii, cum și promisiunea de a diversifica preocupările colecției, capătă credibilitate datorită coordonatorului seriei Mircea Radu Iacoban (scriitor reinstălat acum într-o postură editorială pe care a mai exersat-o, cu bune rezultate). Altfel, e lesne de observat că apariția recentă,

consacrată figurii atât de distincte în istoria teatrului românesc modern care este Ion Sava, nu lărgeşte foarte mult spaţiul informativ existent, cum nici zonele exegezei. După acest parcimonios volum inaugural (ce sugerează, doar, propensiunea colecţiei spre documentul de arhivă, inedit), în raft urmează să se alinieze adevăratele prospecţiuni inedite: „texte despre teatru, dramaturgie cu circulaţie restrânsă, cercetări privind fenomenul teatral la zi, monografii, sinteze, mărturii, interviuri, investigaţii de arhivă". Un *mixtum compositum* ce poate da perspectivă seriei şi poate menţine treaz interesul lectorului.

Ion Sava – „primul regizor român modern" (cum îl consideră Liviu Ciulei) a mai fost şi anterior subiectul unor studii (importante). Aici, în cartea ieşeană, abordarea de natură teoretică îi e încredinţată criticului de teatru Ştefan Oprea, ale cărui pagini atente, laborioase alcătuiesc o bună intrare în arealul tematic (celelalte contribuţii sunt mărturii marcate de emotivităţi, ori precauţii inevitabile). Parte din dramaturgia lui Sava se cunoaşte (tipărită fiind la „Cartea Românească", în 1973). Republicarea a patru dintre piese azi face un serviciu nevoii de rememorare, obiectiv motivat, câtă vreme piesele lui Ion Sava nu vor fi fost puse în scenă între timp, nici nu vor fi marcat discursul critic. Insă, ceea ce era de aşteptat - şi ar fi ridicat ştacheta contribuţiei bibliografice — anume aducerea la lumină a pieselor rămase în manuscris, nu se produce nici cu această ocazie. Ştefan Oprea notează şi el aspectul, încurajându-ne o dată în plus să credem că tezaurul de documente Ion Sava avea ce oferi.



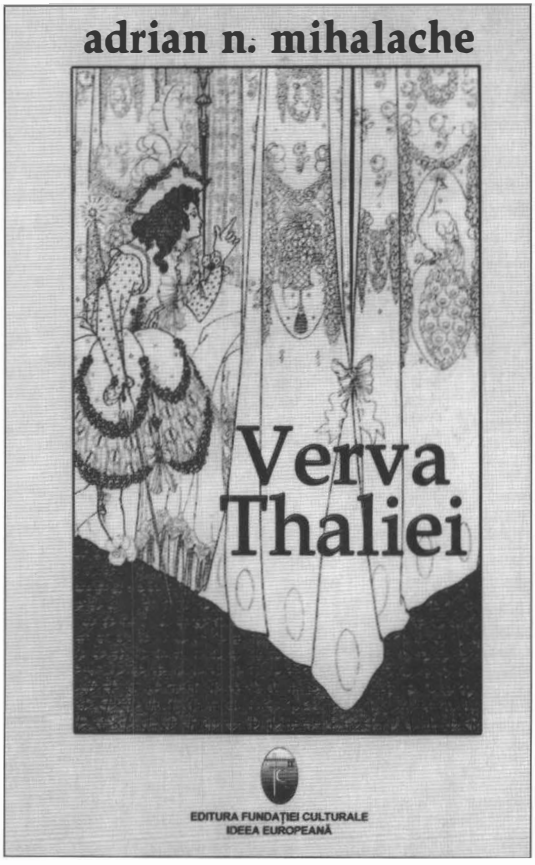
Incursiunea în dosarele tezaurizate – ce încheie volumul — devine partea incitantă a cărţii. Dosarele Sava au mai fost consultate de cercetători, sau de istorici ai fenomenului teatral, însă Mircea Radu Iacoban face cel dintâi public rezultatul acestui demers. Aflăm, în consecinţă, în ce raport de nefericită apropiere se puteau găsi, în cazul omului de teatru Sava, performanţa profesională şi detractorii. De ce, cum putea fi denigrat un maestru, o personalitate cu virtuţi expresive diverse: regizor, teoretician, dramaturg şi totodată pictor, grafician, caricaturist, publicist... Câteva file, din unghi oarecum parafrastic, Aria calomniei, pun sub microscop situaţii pe cât de neobişnuite în principiu, pe-atât de banale în lumea scenei. Apelând la scurte citate din documentele originale, M.R. Iacoban reuşeşte să reconstituie atmosfera cabalei din jurul prolificului intelectual Ion Sava. O nebuloasă percepţie locală, o percepţie provincială înconjoară maestrul, îi creează insurmontabile dificultăţi. Exigenţele ieşite din comun ale creatorului de spectacol ieşit din comun nu se pot nicidecum înţelege cu mediul ostil exigenţelor. Indivizii contestatari izbutesc să se mişte evident cu mai multă pricepere decât regizorul

pe terenul mlăștinos al „punerii la cale". Cabala e montarea lor preferată. Scenele sunt acute, mecanismul dezvăluit. Deși lucrurile vin dintr-un alt veac, par cât se poate de actuale (sentiment mărturisit, de altminteri, și de scriitorul aplecat asupra datelor din arhivă). „Istoria se repetă ciclic" în jurul valorilor, denigratorii se coalizează ciclic, repetitiv. Evident, concluziile observatorului transgresează cazul cercetat.

Dacă retipărirea câtorva piese de teatru ale lui Ion Sava va produce consecințe artistice e o întrebare. Rămâne de văzut. Mai sigură, o dată cu lansarea pe piață a volumului Editurii Junimea, rămâne contribuția obținută prin apel la documentul inedit, biografic. Sublinierea actualității dosarului Ion Sava nu poate fi considerată decât un arc corect, deși incomod, de ipoteză profesională. Pesemne, unii dintre cit. Iacoban pentru a desface în generalitate problema. Eu mi-am amintit imediat cazul Andrei Șerban. De nu un mănunchi de intrigi provinciale, atunci chiar o cabală, un actual „triunghi în patru colțuri", chimismul și tehnicitatea unei totale lipse de chibzuință au determinat îndepărtarea lui Andrei Șerban...

* Ion Sava – *Triunghiul în patru colțuri.* Editura Junimea, 2004, Colecția „Arlechin".

Cursgerea textului critic, spre optativ...*



Adrian Mihalache debutează editorial cu o carte care nu dezvăluie încotro se va îndrepta discursul său critic, după aceasta primă experiență de concentrare auctorială. Cu alte cuvinte, spre deosebire de alți autori, din întâmplare – sau prin inteligență, Adrian Mihalache e un debutant norocos, despre care mai avem câte ceva de aflat și mâine-poimâine, la un nou volum. Nu publică o carte definitiv lămuritoare asupra sa, dă la iveală o vitrină doldora de obiecte interesante. Forme de expresie, din umbra colorată a cărora interesele scriiturii se pot mișca nestingherit, inopinat, spre alte surprinzătoare câmpuri verbale. Compozit, înmănunchind cronici, articole, interviuri, puncte de vedere publicate în ultimii ani în cele câteva (foarte, foarte puține) reviste în mod real conectate la fenomenul teatral („Teatrul azi", „Dilema", „Scena", „Drama"), volumul ascunde, cum încerc să sugerez, *tentative discret drapate, dar care însoțesc îndeaproape evidențele, acea spectaculoasă – prin culturalitatea frazei – vitrină.* Lângă verva paginii, în

transparența ei, este continuu prezentă *sugestia reinventării limbajului și a gramaticii.*

Venit spre teatru dinspre științele exacte, Adrian Mihalache vede prin periscopul disciplinelor (sale) formative rostul și configurația perimetrului de care s-a apropiat scriind și vorbește, astfel, „cu distanță", despre unicitatea artei teatrale, definind-o drept *„singurul lucru care nu poate fi virtualizat"* – într-o lume cuprinsă până la banalizare de tehnicitățile virtualizării (tot mai răspândită, tot mai ieftină). Ajuns la comentariu după o îndelungată (se susține) exersare a posturii de *simplu (?) spectator,* Adrian Mihalache are „în bagaje" o prețioasă colecție de întrebări genuine privitoare la energiile scenei (de natură metafizică), dar și privind lucruri „mai de toată ziua" cum sunt criteriile critice, sau impactul judecății de valoare asupra creatorilor de spectacol, ori al publicului. Zona teoriilor despre teatru este o suită de întrebări în mers, la momentul cărții acesteia. Formularea teoretică de care autorul s-ar putea declara sigur, pe care și-ar putea-o asuma, nu poate fi încă decelată, doar surprinsă ici-colo în pagini, mereu „ocrotită" de alăturarea unei interogații. Dincolo de acest joc, în principal cu sine însuși, al criticului, *teoria e o tentație* pentru Adrian Mihalache, poate în plus *o posibilitate de avans personal. Teoria e un vector în intersecția tentațiilor* de care este vizitat autorul, azi, intersecție cu: *dialoguri metateatrale, actrițe, critici, regizori, dramaturgi, criterii, energii, dileme...* O controversă a cărei didactică își pare deocamdată suficientă sieși (ca în crochiul piesei „prinse" undeva în cuprinsul cărții). Nu m-ar mira deloc să aflu că autorul nostru are, deja, în manuscris cartea despre *noile reguli de joc* care semnalizează în subtextul celei de certă condiție stilistică, tocmai publicate.

* Adrian Mihalache – *Verva Thaliei,* Editura Fundației Culturale „IDEEA EUROPEANĂ", Colecția: Biblioteca Ideea Europeană–Teatru, 2004.

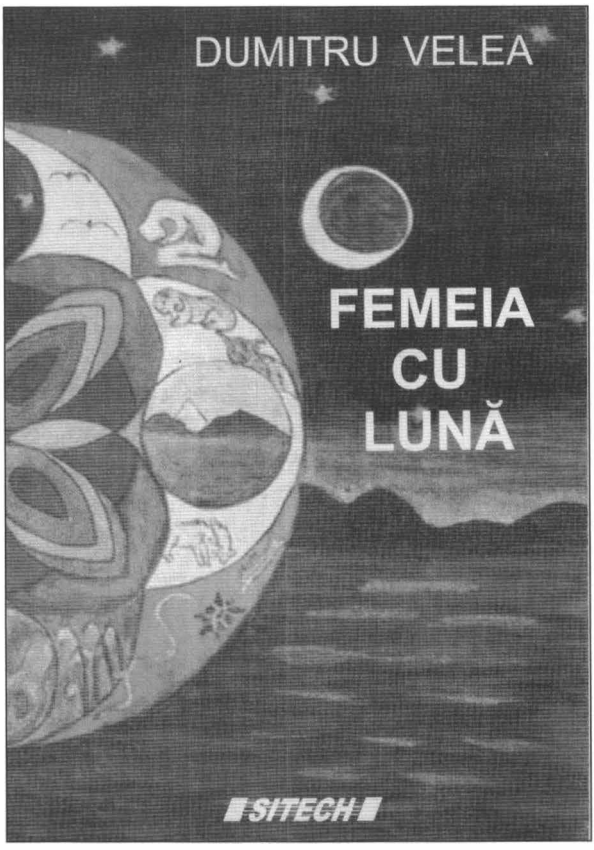
Mircea MORARIU

Poate o salvează televiziunea*

Dramaturgul petroșenean Dumitru Velea își autodefinește piesa *Femeia cu Lună (Lunatica)*

Apărută în 2004 la Editura Sitech din Craiova drept psihodramă onirică, iar pentru a-i sublinia genul proxim îi alege drept moto cuvintele lui Goethe „în întuneric sunt misterele acasă". Acțiunea piesei se petrece într-unul „din multiplele stabilimente de protecție a femeilor, construite stratificat, îndeobște sub poalele munților", stabilimente ce au apărut ca urmare a faptului că în fiecare noapte se comit „tipice crime atipice", iar asasinul rămâne nedibiut, în pofida faptului că o cohortă de polițiști și Departamente de Criminalistică și Psihiatrie sunt în alertă maximă. Dar, așa după cum reflectează unul dintre multele personaje bizare ce populează piesa „câte lucruri nu se întâmplă fără să le vedem rădăcinile?" și asta fiindcă „ceea ce numim noi viață sunt numai efectele, cauzele se pierd undeva în trecut... poate și în viitor". De la fiecare victimă rămâne câte o enigmatică cutie neagră cu un mesaj greu de deslușit, iar tenacele doctor Carl și un profiler caută

să descopere *povestea,* adică antecedentele criminalului și ale victimelor de natură să evidențieze cauza și să permită înlăturarea întunericului. Faptele se consumă, firește, undeva la granița dintre vis și realitate, oniricului revenindu-i partea leului, căci poarta viselor înseamnă calea de acces către miezul *poveștii,* dar și pentru că „lumea viselor este făcută să ilustreze pe cea din somn, cu frustările și mizeriile ei". Ceva mai târziu, în ultima secvență a piesei intitulată chiar *Finalul „poveștii",* vom afla că Femeia cu Lună va reuși să iasă „din lumea durerii și a derutei" explicând mizeriile și frustările vieții, identificând în fratele ei, venit să o vizitez, la Stabiliment pe cel care, odinioară, în copilărire a violat-o.



Desfășurarea piesei lui Dumitru Velea e șerpuitoare, înșelătoare, chiar încâlcită, îndatorată unui livresc explicit (C.G. Jung – *Psihologie și alchimie)* ca și unor referințe cinematografice de larg consuni și lesne identificabile pentru prizonierii televizorului – serialele *Twin Peaks, Dosarele X* și *Profiler – psihologia crimei.* Frazele dinadins incifrate sunt supralicitate, tâlcurile par căutate și exprimate în exces, existând oricând riscul ca acțiunea și sensul să se brânzească. Nu știu ce șanse scenice are *Femeia cu Lună.* Poate că dacă verbozitatea excesivă ar fi sacrificată în favoarea păstrării și clarificării esențelor, piesa ar putea oferii suportul viabil pentru un *teleplay.* Rămâne să o salveze Televiziunea, dar asta cu condiția ca teatrul să fie salvat de o instituție care se pare că nu-l prea are la inimă.

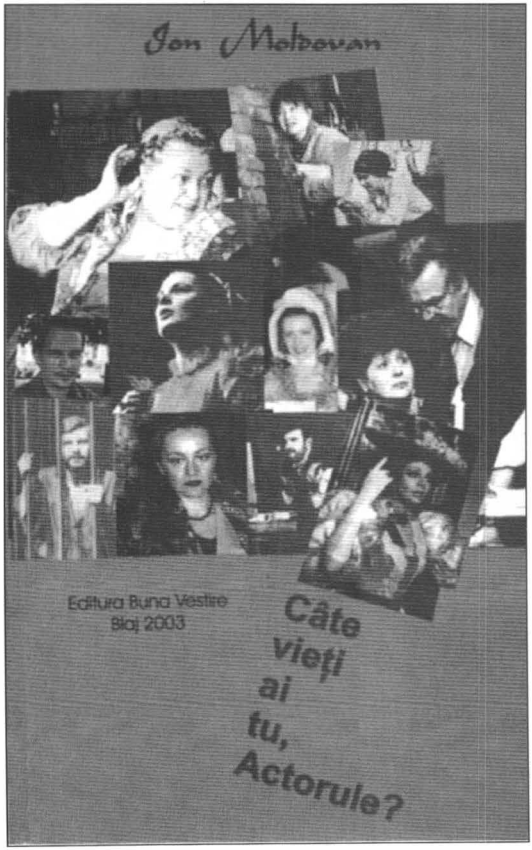
* Dumitru Velea – *Femeia cu Lună,* Editura Sitech, Craiova, 2004.

Carte cu actori*

Am primit și citit cu o oarecare întârziere (mă rog, „Binefacerile" endemice ale lamentabilului nostru sistem de difuzare a cărții) volumul lui Ion Moldovan *Câte vieți ai tu, actorule?*, apărut în 2003 la Editura *Bunavestire* din Blaj, în care sunt reunite douăsprezece interviuri cu tot atâția actori români. Pasiunea pentru teatru a lui Ion Moldovan e evidentă, iar, cum lesne se poate înțelege, deoarece autorul nu are privilegiul de a locui într-un oraș ori într-un județ în care există o

instituție profesionistă de spectacole pentru adulți, spre a și-o putea satisface fie că face sacrificiul, deloc neînsemnat, de a merge la București, acolo unde i-a văzut și îndrăgit pe Mircea Constantinescu, Damian Crâșmaru, Rodica Mandache, Olga Delia Mateescu, Adela Mărculescu, Draga Olteanu-Matei, Rodica Popescu-Bitănescu, Carmen Stănescu, Traian Stănescu ori Ilinca Iomoroveanu, fie că trage o fugă la Oradea, unde joacă Daniel Vulcu, fie că așteaptă cu înfrigurare turneele devenite tot mai rare, un lux de care trebuie să te bucuri așa cum se cuvine. Doar Ioana Vieru a ales să lucreze la Teatrul de Păpuși din Alba Iulia, după un debut promițător la Teatrul de Nord din Satu Mare. Faptul că bucuria de a vedea „pe viu" un spectacol de teatru a devenit tot mai puțin accesibilă s-ar cuveni să ne îngrijoreze. Ne place să spunem că teatrul e cea mai democratică dintre arte, dar ar trebui să ne întrebăm cât de autentică mai e această democrație, de vreme ce sunt multe locuri din țară, unele cu tradiție culturală, în care de ani buni nu a mai poposit o trupă profesionistă. Turneele, atâtea câte sunt, au încăput pe mâna unor așa-ziși „impresari", care adesea îi umilesc deopotrivă pe actori și spectatori prin felul în care înțeleg să-și exercite profesia, transformând-o într-o afacere pe care vor să o facă cât mai profitabilă.

Din întrebările pe care le adresează celor intervievați, poți ușor înțelege că Ion Moldovan e ceea ce se cheamă un spectator informat, că i-a văzut pe cei cu care discută în multe spectacole, că nu e nicidecum un diletant ce-și satisface un capriciu intrând în vorbă cu vedetele. L-au determinat să purceadă la această întreprindere dragostea de teatru, dar și demersul istoric, deloc nesemnificativ că „în 1754, un grup de studenți ai Seminarului Teologic greco-catolic din Blaj dădeau prima reprezentație de teatru în limba română din țara noastră" și, pe cale de consecință, „această carte este un omagiu adus primei *Comedia ambulatoria alumino-rum* și celor care au deschis porțile Teatrului românesc". Or, dacă în secolul al XVIII-lea blăjenii puteau vedea teatru românesc la ei acasă, nu mi se pare deloc firesc ca în secolul al XXI-lea, când în România există numeroase instituții profesioniste de spectacole, lucrul acesta să nu mai fie posibil.



Ion Moldovan se apropie de cei ce au acceptat să răspundă curiozității sale ca un autentic om de cultură, cu politețe, dragoste și discreție: Nu-l interesează detaliile nesemnificative, nu e preocupat de senzaționalul ieftin, nu vrea să realizeze interviuri comerciale de genul celor ce au inundat revistele scumpe, tipărite în condiții

de lux, dar care sunt total lipsite de conținut. De altminteri, nici interlocutorii nu sunt din categoria celor pentru care „totul e de vânzare", care urmăresc publicitatea ieftină. Reporterul e interesat să afle și să ne împărtășească și nouă de ce un anume actor și-a ales această profesie deopotrivă frumoasă și ingrată, cum s-a format, ce preț a plătit pentru a se afla în top, cum înțelege el relația cu textul, cu partenerii de scenă și cu regizorul, cât din reușită e datorat talentului și cât muncii, cum civilul pe care ne e dat să-l vedem în mulțime, pe stradă, în tramvai sau în metrou, izbutește la numai câteva ore după aceea să devină *altul* și să ne convingă de aceasta. Evitând derizoriul, nu înseamnă nicidecum că Ion Moldovan ne propune discuții scorțoase. Actorii l-au intuit repede pe intervievator, și-au dat seama că se află față în față cu un autentic iubitor de teatru, își deschid sufletul, își rememorează cariera cu bune și cu rele. Ceea ce face ca principala însușire a cărții să fie autenticitatea.

* Ion Moldovan – *Câte vieți ai tu, actorule?*, Editura Bunavestire, Blaj, 2003.

Iosif Herțea – un maniac al perfecțiunii*

Orice om, cât de cât școlit într-ale teatrului, știe că aceasta e o artă de echipă, asta însemnând că, pentru ca un spectacol să fie o izbândă autentică, toți cei ce contribuie la zămislirea lui să fie buni. Secolul trecut a adus în prim-plan regizorul-artist, deopotrivă creator și pedagog, personalitate puternică și diriguitoare, cu vocație de inventator, teoretician și practician. Tocmai de aceea orice cronică de spectacol acordă muncii directorului de scenă locul privilegiat. Actorii, în absența cărora teatrul nu ar putea exista, sunt menționați cu conștiinciozitate, jocul lor fiind însă mult prea adesea caracterizat prin ceea ce Titu Maiorescu numea „epitete ornante". Scuza cea mai la îndemână pentru această nedreptate flagrantă ce li se face celor ce, la urma urmei, asigură vitalitatea teatrului e lipsa de spațiu. Cei ce recunosc că forța de comunicare și de influențare a teatrului e dată de actori, răsplătindu-i cu aplauze, sunt spectatorii. Florile, ovațiile celor ce, în mod cinstit, plătind un bilet, și-au câștigat dreptul de a ve-

dea un spectacol (drept ce trebuie să se transforme într-o bucurie) compensează, poate, într-o oarecare măsură, faptul că noi, cronicarii, ne decontăm cu prea multă zgârcenie datoriile față de actori. Le înțeleg amărăciunea, amplificată de detaliul de dată ceva mai recentă că așa-zisele „afișe artistice" nici măcar nu-i mai menționează. Dar, într-o *ierarhie a nedreptății*, primele locuri le revin scenografilor (de câte ori nu ați citit în cronici că scenografia e simplă și funcțională, chiar dacă era mai mult decât atât?) și compozitorilor de muzică de scenă, adică acelora ce asigură mai mult decât ilustrația muzicală, ci bună parte din *substanța sonoră* a spectacolului, izbutind astfel să-l facă încă și mai vizibil.

Tocmai de aceea socotesc că Marinela Țepuș și Andreea Dumitru repară (parțial) o nedreptate dedicându-i o carte „vrăjitorului de sunete ciudate", care e artistul, cercetătorul și intelectualul Iosif Herțea. Om de o civilitate exemplară, de o discreție cum arareori întâlnești în lumea zgomotoasă și măcinată de orgolii a teatrului, Iosif Herțea se arată întotdeauna nespus de îndatoritor cu breasla noastră, a criticilor de teatru. Ori de câte ori a avut ocazia, le-a mulțumit nu doar regizorilor și actorilor cu care a lucrat, ci și cronicarilor ce i-au remarcat, poate nu îndeajuns, munca. Iată de ce cred că breasla noastră își răscumpără o greșeală prin cartea consacrată acestui „creator de muzică vie", cum îl numește Tompa Gábor, „personaj parcă mitologic, un arhetip aproape cosmic", cum îl caracterizează Cătălina Buzoianu, ori „cavaler elegant al generației noastre", cum îl definește Melania Ursu.

Volumul editat de Fundația Culturală „Camil Petrescu" și de revista *Teatrul azi* conține șase secvențe: Prima, intitulată *Omul cu obiecte cântătoare* e biografia artistică a maestrului, recompusă într-un dens și captivant interviu acordat Marinelei Țepuș. Se reface în cuvinte devenirea profesională a lui Iosif Herțea, se punctează preocupările cercetătorului și artistului pentru arta autentică, pentru instrumentele populare pe care le-a studiat cu pasiune, pentru *jucăriile cântătoare* pe care el însuși le-a inventat. Centrul de greutate al acestui capitol e dat de rememorarea *sinceră* a raporturilor pe care Iosif Herțea le-a avut cu teatrul. Din stagiunea 1968–1969, când trei tineri viitori regizori – Andrei Belgrader, Dan Micu și Iulian Vișa – l-au solicitat spre a-i ajuta la spectacolul *Ritmuri*, și până azi, Iosif Herțea și-a legat existența de teatru, plătind prețul sacrificării unei vieți personale fericite. Pentru asta nu se victimizează, așa cum o fac alții. Răsplata? Aproape că nu există regizor care să conteze cu adevărat care să nu-l fi invitat pe Iosif Herțea să i se alăture. De la, pe atunci, „tânărul Purcărete" ce a realizat legendarele *Seri de teatru antic*, anunțându-l pe maturul Purcărete din *Danaidele*, la regretatul Adrian Lupu, ce-l numea „fratele meu întru teatru", de la „muzicalul" Alexandru Tocilescu la Dinu Cernescu, Sorana Coroamă-Stanca, Mihai Măniuțiu, Tompa Gábor, Cătălina Buzoianu sau inegalabilul Vlad Mugur, patru generații de directori de scenă (să-i mai amintim pe Anca Bradu, Mona Chirilă sau Mihai Constantin Ranin) s-au bizuit cu folos pe sprijinul acestui *maniac al calității*, cum îl numește – calchiindu-l pe Peter Brook – George Banu pe Iosif Herțea. Răspunzând întrebărilor Marinelei Țepuș, întrebări ce dovedesc că „reporterul" nu e doar bine pregătit, ci și discret, știind care e granița dintre curiozitate și indiscreție, Iosif Herțea nu se alintă. Nu ascunde deloc că se bucură atunci când e solicitat să colaboreze la câte un spectacol, că ia totul în serios, că urăște lucrul de mântuială, că e atent la fiecare detaliu, că desparte bobul de neghină și cântărește bine oamenii. Admite că „secvențele muzicale dintr-un spectacol sunt făcute să sugereze, nu să fie neapărat perfecte" și că „nu te duci la teatru ca la un concert". Tocmai de aceea

preferă muzica *live*, cântată cu precădere de actori, fiindcă „un actor, chiar și când cântă fals, are starea personajului". Muzicianul nu-și supralicitează contribuțiile, dar pe de altă parte, respectându-i pe regizori și pe actori, le cere reciprocitate. Nu din vanitate, ci pentru că „dacă spectacolul nu se armonizează în totul, nu poate atinge sufletul spectatorului".

A doua secvență a cărții are tot forma unui interviu, ceva mai „tehnic", intitulat *Poetica „impurității" expresive*. Cu sprijinul generos al artistului, Andreea Dumitru pătrunde în intimitatea modului în care acesta concepe muzica de scenă. Teoreticianul care e Iosif Herțea face un subtil și fructuos transfer de competențe către practician, compune, caută instrumente demult uitate, inventează altele, creează sunete ciudate, dar pătrunzătoare, îi convinge să-și învingă timiditățile până și pe actorii ce se declară afoni, și dorește să colaboreze nu doar cu directorii de scenă, ci și cu scenografii, pentru că uneori, așa cum s-a întâmplat la spectacolul *Săptămâna Luminată*, decorul poate să devină el însuși instrument muzical. În fine, Iosif Herțea îi creditează mai ales pe regizorii care nu doar văd, ci și *aud* propriul lor spectacol.

Secvența *Temă cu variațiuni* are, după părerea mea, funcție de confirmare. Cuvintele frumoase scrise de George Banu, Mihai Măniuțiu, Alexandru Tocilescu, Tompa Gábor, Cătălina Buzoianu, Cătălin Naum, Mircea Diaconu, Alexandru Repan, Mona Chirilă, Mihai Constantin Ranin, Melania Ursu, Dorin Andone, Miriam Cuibus, Răzvan Ionescu, Ovidiu Moț, Marius Gâlea, Florin Coșuleț nu doar îl omagiază pe maestru, ci dovedesc că ceea ce domnia-sa a spus în interviuri are deplină acoperire în fapte.

O *Teatrografie* (selectivă și comentată), o *Filmografie* și *Bibliografie* completează o carte reușită. Iar izbânda i se datorează, desigur, lui Iosif Herțea, dar și a amănuntului deloc neglijabil că cele două autoare și-au luat în serios munca, prețuind astfel *seriozitatea definitorie* a celui pe care îl omagiază.

* Marinela Țepuș și Andreea Dumitru – *Iosif Herțea–vrăjitor de sunete ciudate*, Fundația Culturală „Camil Petrescu" și revista *Teatrul azi*, București, 2004.

Constantin PARASCHIVESCU

Pasăre cântătoare

„Eram o pasăre cântătoare ce-și găsise alinarea/ În propriul ei cântec", scrie despre sine actrița Stela Popescu-Temelie din Galați, într-un „mănunchi de cuvinte ce cuprinde copilăria și viața mea în teatru", volumașul intitulat *Frunzele plâng toamna* (Editura N'Ergo, Galați, 2004). Care i-a fost înmânat, ca o surpriză, cu o lună înainte de lansarea oficială, în emisiunea „Surprize, surprize" de la TVR din 18 decembrie 2004, la împlinirea vârstei de 69 de ani și 48 de ani de teatru (născută 14 decembrie 1935, București). La 23 ianuarie 2005, a avut loc și lansarea cărții la Teatrul dramatic „Fani Tardini" din Galați, unde a jucat aproape treizeci de ani (1962–1990).

Tip special de actriță, mică de statură, plinuță, cu fața rotundă ca o minge, ochi mari mirați de lume și de ea însăși, nas cârn, glas puternic și mlădios, frumoasă, potrivită pentru roluri de subretă și comedie, dar cu însușiri reale de dramă și ecouri tragice. Cu un monolog dine *Hecuba* de Euripide e admisă la niște cursuri particulare de actorie ale lui Victor Bumbești, ține să interpreteze Julieta din tragedia shakespeareană și suferă mult când rolul e atribuit alteia. Între 1956–1962 e la Teatrul „Valea Jiului" din Petroșani, unde joacă alături de actori cu experiență și debutanți (Ana Colda, Gheorghe Iordănescu, Ion Pavlescu, Anca Ledunca) și refuză o ofertă de a veni la Teatrul Național din București, în urma unui rol interpretat în spectacolul montat de Sică Alexandrescu acolo, *Moralitatea Doamnei Dulska*. Ar fi dublat-o și înlocuit-o atunci pe Eugenia Popovici în *Revizorul, Bădăranii*, înaintea turneului de la Moscova. „Am pierdut, din naivitate, un mare tren!", spune dânsa; de fapt, din dragoste pentru iubitul ei Lucian Temelie, cu care s-a căsătorit în 1959.

Din 1962 e la Galați. Aici a avut prilejul să creeze multe roluri de succes într-un repertoriu variat. A fost Maria Antonovna în *Revizorul* de Gogol și Donna Estrella în *Steaua Seviliei* de Lope de Vega, Florica în *Florin și Florica* de Vasile Alecsandri și Zița în *O noapte furtunoasă* de I. L. Caragiale, Zerbinette în *Vicleniile lui Scapin* și Florina în *Avarul* de Molière, Prințul Eduard în *Prinț și cerșetor* de Mark Twain și Mama în *Fanteziile lui Fariatiev* de Alla Sokolova, Anca în *Vlaicu Vodă* de Al. Davila și Filofteia din *Prețul* de Ion Băieșu, dădaca Marina din *Unchiul Vanea* de Cehov, rolul principal în *Micul infern* de Mircea Ștefănescu și cele opt femei din *Un bărbat și mai multe femei* de Leonid Zorin, multe alte roluri din repertoriul românesc și universal.

De o deosebită sensibilitate, un precoce „ochi interior" („jumătate din mine privea făptura în care am intrat, cu interes și curiozitate"), actrița e și poetă și scrie din inimă („Cartea aceasta e însăși inima mea!"). așa cum i-a fost vocația și rostul – „Nimic nu e mai adevărat, mai minunat pentru tine ca actor,decât atunci când în fața oamenilor, a sufletelor lor, pe care le poți ține în pumnii strânși, atunci când ești pe scenă în fața reflectoarelor, să joci propria lor viață cu bucuriile și tristețile lor"!

Info UNITER

UNITER – 15 ani

În anul în care împlinește 15 ani de existență – 2005 – UNITER obține primul său premiu.

Proiectul UNITER – „VESTIGIUM" – premiantul Galei Societății Civile la secțiunea artă / cultură

Proiectul VESTIGIUM, organizat anul trecut, cu punctul de vârf în luna august, când au avut loc evenimentele în cele patru orașe din Transilvania (Brașov, Sighișoara, Mediaș, Sibiu), a fost desemnat cel mai bun proiect de către juriul care a analizat propunerile / proiectele înscrise în concurs la Secțiunea artă / cultură în cadrul Galei Societății Civile.

Inițiat și organizat de către **UNITER, Fundația PRO PATRIMONIO, Primăria municipiului Mediaș și Fundația Abracadabra**, cărora li s-au alăturat Ministerul Culturii și Cultelor, Guvernul României / Departamentul de Relații Interetnice, Forumul German din România, Primăria municipiului Sibiu, Primăria municipiului Sighișoara și TVR Cultural, proiectul VESTIGIUM s-a dorit a fi un semnal de sensibilizare a opiniei publice, a cetățenilor comunității (copii, tineri și vârstnici) pentru patrimoniul de valoare europeană care le aparține, pentru existența sa viitoare și rolul important pe care îl poate căpăta în comunitate, atâta timp cât comunitatea dorește să se implice în valorizarea lui.

Prin spectacolele prezentate în cadrul proiectului – adresate copiilor, ce alunecau printre ziduri și scări acoperite – sau maturilor, invitați să asculte textul Evangheliei după Ioan în lumina acelorași incinte de cetate, UNITER și ceilalți parteneri au intenționat să arate o altă față a zidului pe lângă care trecem zilnic, o altă posibilă destinație a locului cu care ochiul ne este obișnuit și care acum e un spațiu gol, pustiu și lipsit de importanță. Credem că artiștii implicați în acest proiect au reușit să transforme aceste spații.

Acesta a fost mesajul proiectului VESTIGIUM, iar premiul obținut la Gala Societății Civile, ediția a III-a, confirmă, într-un fel, că toți cei implicați – parteneri, organizatori, creatori și, mai ales, cetățeni – vor fi mai sensibili și mai implicați în valorile comunităților lor.

CASA ARTIȘTILOR program de ajutor și sprijin pentru artiștii pensionari

Noutăți

În primele trei luni de program, activitățile curente s-au derulat în mod normal. Au intrat doi noi beneficiari în program și ne-a părăsit unul dintre beneficiarii vechi. Toți membrii Casei Artiștilor au fost informați în legătură cu planul de activități pe anul 2005. El conține următoarele:

- menținerea activității de ajutor material și sprijin
- realizarea campaniei „Artiștii pentru Artiști" în perioada martie – aprilie 2005
- identificarea de fonduri pentru construcția casei de retragere pentru pensionari
- crearea grupului „Prietenii Casei Artiștilor"
- permanentizarea prin apariții bilunare a „Ghidului de București pentru petrecerea timpului liber la vârsta a III-a"
- organizarea sărbătorilor de Paște și de Crăciun împreună

În ianuarie şi februarie, echipa Casei Artistului a conceput două propuneri de proiecte pentru care urmează să obţină finanţări. În numărul următor al revistei vom transcrie rezumatele ideilor noastre.

Programul asigură ajutor material şi financiar şi sprijin profesional pentru artiştii pensionari, membri ai uniunilor de creaţie.

Programul este destinat artiştilor vârstnici care, din punctul de vedere al comunităţii profesionale (a artiştilor), merită să trăiască în această perioadă a vieţii lor la un standard superior celui asigurat prin veniturile de la stat.

Scopul programului este îmbunătăţirea standardului de viaţă a artistului vârstnic

Obiectivele programului

1. asigurarea de ajutoare materiale şi financiare

2. identificarea şi crearea de oportunităţi pentru artistul vârstnic în vederea continuării activităţii

3. construirea unei case de retragere pentru artiştii vârstnici

Artiştii pensionari sunt extrem de rezervaţi şi au o demnitate deosebită. Tocmai statutul social de care au beneficiat îi face să fie incapabili să-şi expună problemele public şi nu doresc să ajungă în grija serviciilor de stat sau private de ajutor social. Din punctul lor de vedere, înşişi lucrătorii acestor servicii sunt „publicul", ca urmare principiul confidenţialităţii nu are nici o valoare. Statutul de „asistat", indiferent pentru ce problemă, este de neconceput pentru ei.

Filosofia programului nostru porneşte de la această atitudine, o respectă. A o ignora sau a permite altora să o ignore ar fi o incoerenţă cu sine, o trădare a propriului nostru statut.

Programul materializează voinţa creatorilor de a se îngriji de soarta acelor membri din grupul lor care, odată ajunşi la vârsta a III-a, nu se mai bucură de aceeaşi recunoaştere şi atenţie din partea publicului ca în perioada vieţii active şi este destinat să compenseze lipsa de interes a societăţii faţă de artistul pensionar.

Spectacol în cadrul Campaniei Naţionale „Artiştii pentru artişti", transmis în direct de către TVR Cultural. Ateneul Român, Luni, 28 martie 2005, orele 18:00

În distribuţie (selectiv):

Orchestra Medicilor din Bucureşti – prezenţă importantă în peisajul muzical din România, ce reuneşte, în exclusivitate, medici de profesie îndrăgostiţi de muzică, Orchestra a fost înfiinţată în anul 1954, reuşind să rămână o prezenţă constantă pe scenele muzicale din ţară şi din străinătate, abordând un repertoriu de anvergură şi afişând aerul unei formaţii libere şi pline de iniţiativă.

Din distribuţie mai fac parte mari actori ai scenei româneşti: Nicu Alifantis, Radu Beligan, Tamara Buciuceanu, Ion Caramitru, Irina Petrescu, Florin Piersic jr., Victor Rebengiuc, Alexandru Repan, Ilinca Tomoroveanu.

Spectacolul este punctul culminant al Campaniei Naţionale „Artiştii pentru artişti" 2005, iar sumele colectate în urma acestei Campanii se vor distribui artiştilor cu grave probleme de sănătate şi existenţă de către o comisie socială care analizează cazurile trimise de teatrele din ţară pe baza documentaţiei aferente.

GALA PREMIILOR UNITER – ediţia a XIII-a

UNITER – Uniunea Teatrală din România are plăcerea să vă aducă la cunoştinţă că anul acesta, Gala Premiilor Uniter – ediţia a XIII-a – are loc **LUNI, 4 APRILIE 2005** la Sala „Ion Luca Caragiale" a Teatrului Naţional Bucureşti.

SALOANELE CULTURALE

UNITER a susținut tradiția Saloanelor Culturale interbelice, dezinhibate, deschise, polemice. Programul, SALOANELE UNITER, inițiat și condus de Sorana Coroamă Stanca, își propune să provoace și să exerseze savoarea dialogului între artiști și personalități din toate breslele creației.

Saloanele UNITER organizează sărbători aniversare – la împlinirea unei vârste venerabile – sau evocări ale "monștrilor sacri" ce au marcat prin creația lor istoria teatrului românesc. Este un proiect permanent.

Luni, 24 ianuarie, Salonul Cultural a avut tema **"Mari spectacole pe micul ecran – Caragiale"**. Amfitrioana Sorana Coroamă Stanca le-a avut invitate pe actrițele Draga Olteanu Matei și Tora Vasilescu și pe realizatoarea TV Ioana Bogdan.

Miercuri, 23 februarie, a avut loc Salonul Cultural cu tema **„Femeia în artă, în știință, în afaceri, în politică și în familie"**. La Salon au participat personalități din aceste domenii.

Tema aleasă de amfitrioana Sorana Coroamă Stanca pentru Salonul din 25 martie: **„Bucureștiul interbelic și Bucureștiul contemporan"**. Invitați – personalități din diverse domenii: arhitectură, literatură (Ioana Pârvulescu), artă.

Stagiunea Saloanelor Culturale susținute de doamna Sorana Coroamă Stanca se va încheia în acest an în luna iunie, urmând a fi reluată în toamna anului 2005.

PROIECTE CÂȘTIGĂTOARE LA FONDUL CULTURAL NAȚIONAL

În acest an, UNITER a primit un important sprijin financiar din Fondul Cultural Național pentru două proiecte – „Dramaturgia nouă românească și percepția ei" și „Poetica actorului" – care urmează a se realiza în acest an.

„DRAMATURGIA NOUĂ ROMÂNEASCĂ ȘI PERCEPȚIA EI"

Un proiect cultural care are ca scop conectarea publicului tânăr, din țară și din diaspora, la realitatea creatoare a zilelor noastre, pentru a promova, instrui, educa și propune noi modalități de expresie artistică.

Adică, să atragă și să întrețină dialogul cultural dintre creatori și publicul tânăr din țară și diaspora, în dorința descoperirii realităților societății actuale prin prezentarea într-o formă de „teatru-lectură" a noilor creații dramaturgice care nu au fost montate pe scenă.

Piesele contemporane abordează o tematică de mare interes pentru tânărul zilelor noastre, într-un limbaj și într-o manieră în concordanță cu sensibilitatea și mentalul actual.

Abordarea textului contemporan în proiectul nostru are ca scop influențarea într-o oarecare măsură a mentalității în condițiile în care teatrul joacă un rol semnificativ în societatea contemporană, iar dramaturgia nouă atrage în special publicul tânăr. Aceste texte ne confruntă adeseori cu subiecte considerate încă tabu pe scenele românești, fie că este vorba de probleme ale unor minorități (etnice, religioase, sexuale), fie că este vorba de probleme trecute sub tăcere, ale oricăruia dintre noi.

Reprezentanți ai diverselor culturi vor fi capabili să dialogheze în complementaritate, oferind un tablou concret, palpabil al unor texte actuale.

„POETICA ACTORULUI"

Proiectul cultural „Poetica actorului" va pune în valoare creația poetică a zilelor noastre prin intermediul artei actorului, realizând pe de o parte cercetarea profesionistă a universului poetic contemporan, iar pe de altă parte stimularea dorinței de exprimare individuală prin poezie a tinerilor actori.

Reluarea modalității de exprimare artistică prin poezie de către tinerii actori, va constitui o un mijloc de conectare și stimulare a nevoilor culturale ale publicului tânăr, iar cercetarea textelor poetice de către profesioniștii din domeniu și colocviile propuse a se realiza în cadrul proiectului (cu participare deschisă), vor alcătui un mod permanent de abordare a publicului către care mergem atât în țară cât și în diaspora.

Confruntarea dintre tinerii actori, poezia contemporană și publicul tânăr din țară și diaspora va genera posibilitatea evaluării impactului acestui proiect văzut de noi ca un eventual modul de propus școlilor de artă.

Prezența poeților, a cercetătorilor și a actorilor pe tot parcursul derulării activităților acestui proiect ne îndreptățește să credem că relația noastră cu publicul va fi susținută pe plan educațional, emotiv și creator.

Relația directă pe care ne propunem să o realizăm între tinerii creatori și tinerii spectatori din țară și diaspora, consumatori ai ofertei noastre culturale, se va baza pe contactul direct și posibilitatea de dialog pe care o vom susține după fiecare reprezentație.

Abordarea poeziei contemporane în demersul nostru are ca scop influențarea mentalității creatorului din domeniul teatral, spre a aduce poezia în actul scenic, ce joacă un rol semnificativ în societatea actuală, urmărind totodată să stimuleze interesul publicului tânăr atât pentru arta teatrală, cât și pentru poezia contemporană.

PROGRAMUL INTERNAȚIONAL DE REZIDENȚE PENTRU TINERII ARTIȘTI MAPXXL

UNITER a lansat în România un program internațional de rezidențe multidisciplinare destinate tinerilor artiști cu vârste cuprinse între 20 și 35 de ani. Astfel, 61 de structuri culturale primitoare din 26 de țări oferă posibilitatea artiștilor români de a beneficia de o perioadă de rezidență de 2 până la 9 luni. Artiștii care sunt interesați de una dintre cele 61 de rezidențe oferite de structurile străine partenere pot obține mai multe informații privind modul de participare la acest program, consultând site- ul **www.art4eu.net**. În secțiunea dedicată acestui program se află lista locurilor de creație care vor găzdui artiști în rezidență între Iulie 2005 și mai 2007, precum și formularele tehnice de aplicație, *documentele complete pentru aplicație* trebuind să ajungă până la **26 martie 2005** la UNITER – Uniunea Teatrală din România, strada George Enescu nr. 2–4, sector 1, București, 010305 (împreună cu suma de 15 Euro necesară expedierii dosarelor).

UNITER este corespondentul național în România al **Programului mapxxl 2005–2007**, inițiat de Asociația Franceză **„Pepinierele europene pentru tineri artiști"** care are ca obiectiv susținerea artiștilor aflați la început de carieră. Scopul acestui program este promovarea actelor artistice, precum și a mobilității tinerilor artiști, a schimburilor culturale între diferiți parteneri europeni. Programul este implementat de 84 de structuri culturale partenere din **26 de țări** (Germania, Austria, Belgia, Bulgaria, Cipru, Canada-Quebec, Spania, Estonia, Finlanda, Franța, Marea Britanie, Grecia, Ungaria, Irlanda, Italia, Lituania, Luxemburg, Olanda, Polonia, Portugalia, Cehia, România, Serbia și Muntenegru, Slovacia, Slovenia, Suedia).

CALENDAR TEATRAL

APRILIE

1 aprilie – În urmă cu 70 de ani, activitatea teatrelor din Craiova, Cernăuți și Chișinău era suspendată de guvern, aflat în imposibilitatea de a le mai finanța de la buget. Această măsură a frânat considerabil tendința descentralizării vieții teatrale, care prinsese contur după Unirea din 1918.

2 aprilie – 125 de ani de la nașterea actorului german de origine albaneză **Aleksander Moissi** (m. 23 martie 1935). S-a remarcat la Deutsches Theather din Berlin, în roluri shakespeariene realizate sub bagheta lui Max Reinhardt. Tragedian de forță, el a evoluat îndeosebi în partituri din marele repertoriu, de la Eschil și Sofocle până la Schiller, Goethe, Ibsen, Shaw.

3 aprilie – 90 de ani de la moartea poetului și dramaturgului evreu **Isaac Leib Peretz** (n. 18 mai 1852). A trăit în Polonia, unde este considerat unul dintre întemeietorii literaturii de limbă idiș. În piesele sale *(Lanțul de aur, Noaptea în Piața Veche),* a îmbinat tradițiile iudaice cu elementele dramei moderne.

5 aprilie – **Silviu Purcărete** (n. 1950) împlinește 55 de ani. Teatrografie selectivă: *Jurnalul unui nebun* după Gogol, *Romeo și Julieta* de Shakespeare, *Nebuna din Chaillot* de Giraudoux, *Hecuba* de Euripide, *Richard al III-lea* de Shakespeare, *Mizantropul* de Molière, *Emigranții* de Mrożeck, *Ubu Rex cu scene din „Macbeth"* după Jarry și Shakespeare, *Titus Andronicus* de Shakespeare, *Decameronul 645* după Boccaccio, *Danaidele* după Eschil, *Orestia* de Eschil, *Pilafuri și parfum de măgar* inspirat din *Cartea celor 1001 de nopți, Cumnata lui Pantagruel* după Rabelais, *Noaptea de la spartul târgului sau Cum doriți* de Shakespeare.

8 aprilie – 120 de ani de la premiera cu ***D'ale carnavalului*** la Teatrul Național din București. Scandalul de presă iscat în epocă de comedia caragialiană, acuzată de trivialitate și denigrare grosolană a regimului liberal, l-a determinat pe Titu Maiorescu să scrie fundamentalul studiu *Comediile d-lui I.L. Caragiale*, în care separă ferm criteriile morale de criteriul estetic, singurul valabil în judecarea operei de artă.

17 aprilie – 25 de ani de la moartea actorului și regizorului suedez **Alf Sjöberg** (n. 21 iunie 1903). A pus în scenă spectacole memorabile, cu piese de Shakespeare, Brecht, Ibsen, Federico Garcia Lorca, Arthur Miller. Ulterior, interesul său s-a îndreptat spre cinematografie; între filmele celebre realizate de Sjöberg se numără două ecranizări după Strindberg: *Domnișoara Iulia* (1959) și *Tatăl* (1969).

19 aprilie – 80 de ani de la nașterea lui **Crin Teodorescu** (m. mai 1970), personalitate a cărei flacără creatoare a ars pentru scurtă vreme, dar a contribuit din plin la strălucirea unei perioade faste pentru teatrul românesc: anii 1965–1970. Crin Teodorescu a studiat medicina și filosofia, dar a deprins în tinerețe și primele noțiuni de artă scenică, în cadrul seminarului condus de Ion Sava. Activează ca regizor la Brăila (din 1953) și apoi la Galați (din 1955), drumul fiindu-i brutal întrerupt de anii de detenție (1958–1963). După ce este eliberat, lucrează în mai multe teatre din țară, punând în scenă: *Jocul ielelor* de Camil Petrescu (T. Mic), *Insula* de M. Sebastian (T. de Comedie), *Din jale se întrupează Electra* de O'Neill și *Despot Vodă* de Alecsandri (Iași), *Lungul drum al zilei către noapte* de O'Neill (Cluj), *Victimele datoriei* de E. Ionescu (T. Bulandra) ș.a. Spectacolele sale, născute dintr-o fidelitate creatoare față de text, în tradiție camilpetresciană, s-au bazat mai ales pe trăirea intensă și concentrată a actorului – principal vector al ideii și emoției. De la Crin Teodorescu ne-au mai rămas un număr de articole cu deschidere teoretică, unde sunt „puse în dialog" curentele novatoare din teatrul european.

MAI

5 mai – 20 de ani de la moartea scenografei **Elena Pătrășcanu-Veakis** (n. 12 aprilie 1914). Făcând parte dintre tinerii creatori influențați de Ion Sava, ea a colaborat o vreme cu Al. Brătășanu; decorurile realizate împreună la sfârșitul anilor '40 atestă desprinderea de convenționalismele scenografiei pur ilustrative. În concepția artistei, decorul este el însuși un *univers dramatic*, menit să potențeze vizual sensurile adânci ale piesei. A semnat decoruri de mare expresivitate plastică pentru spectacolele cu piesele *Cymbeline* de Shakespeare (Teatrul din Sibiu, 1964), *Omul cel bun din Sîciuan* de Brecht (Teatrul „Matei Millo" din Timișoara, 1966) ș.a., precum și decoruri de atmosferă, în aparență mai rutiniere, însă cu soluții de mare acuratețe *(Camera de alături* de P. Everac la TNB, *Hedda Gabler* la T. „Maria Filotti" din Brăila). În spectacole ca *Richard al III-lea* (TN Iași), *Cyrano de Bergerac* (Teatrul din Oradea) etc., scenografia semnată de Elena Pătrășcanu-Veakis denota triumful rafinamentului vizual asupra simplei funcționalități.

9 mai – 110 ani de la nașterea filosofului și scriitorului **Lucian Blaga** (m. 6 mai 1961).

11 mai – 15 ani de la trecerea în neființă a dramaturgului **Theodor Mănescu** (n. 16 octombrie 1930). Printre textele sale: *Excursia, Noaptea pe asfalt, Mângâierea, Politica.*

15 mai – În urmă cu 40 de ani, Teatrul Tineretului din Piatra-Neamț prezenta publicului premiera cu ***Nu sunt Turnul Eiffel*** de Ecaterina Oproiu, în interpretarea Eugeniei Dragomirescu și a lui Virgil Ogășanu. Înscriindu-se între textele dramatice care demontau cu maliție și spirit ludic clișeele „realismului socialist", piesa avea să facă o frumoasă carieră pe diverse scene din țară.

16 mai – 25 de ani de la moartea celui mai mare prozator român modern: **Marin Preda** (n. 5 august 1922). Cu toate că numele său rămâne legat de crearea unei fresce narative ample a lumii românești postbelice, artele spectacolului au exercitat asupra lui Marin Preda o seducție subterană, țâșnind periodic la suprafață. Încă din 1955, a lucrat alături de Paul Călinescu, în calitate de co-scenarist, la adaptarea cinematografică a propriei nuvele *Desfășurarea*; această ecranizare s-a numărat între puținele filme în care tema colectivizării este tratată fără tezisme stridente. Mai târziu, scrie scenariul original pentru *Porțile albastre ale orașului* (1974, regia Mircea Mureșan) și își adaptează pentru ecran romanul *Marele singuratic* (1977, regia Iulian Mihu). În teatru, debutează cu *Martin Bormann*, dramă care – construită pe coordonatele unei poetici a aventurii – vorbește despre capacitatea Răului de a corupe spiritele inocente (1967, Teatrul Național din București, regia Sorana Coroamă). Soarta a făcut ca *ultima verba* a marelui romancier și nuvelist să fie tot un text dramatic: în ultimele luni de viață, Marin Preda a lucrat la dramatizarea *Morometilor.*

18 mai – În urmă cu 40 de ani, Teatrul de Comedie își începea la Paris, în cadrul Teatrului Națiunilor, seria de spectacole cu piesele *Troilus si Cresida* de Shakespeare, *Rinocerii* de Eugen Ionescu și *Umbra* de Evgheni Șvarț. A obținut premiul pentru cea mai bună participare națională și o mențiune specială pentru *Troilus si Cresida*, în regia lui David Esrig.

– S-au scurs patru decenii de la turneul în România al Teatrului L'Odéon din Paris, cu piesele ***Nunta lui Figaro*** și ***Rinocerii***.

26 mai – Se împlinesc 40 de ani de la inaugurarea **Teatrului „Ion Creangă"** din București, cu piesa *Cocoșelul neascultător* de Ion Lucian. Având ca public-țintă copiii și tineretul, prezentând mereu spectacole pline de prospețime și ingenuitate, de inspirație diversă – de la snoava populară la basmele teatrale ale lui Carlo Gozzi

– instituția face parte dintre teatrele românești care au la activ numeroase turnee în străinătate, bucurându-se de o primire călduroasă pe toate meridianele.

28–29 mai – În urmă cu 80 de ani, se desfășura în capitală, sub patronajul revistei *Contimporanul*, un **spectacol-demonstrație de „artă nouă"**. Teatrul Liber, una dintre puținele și efemerele grupări de avangardă înființate în anii '20, a prezentat ***Moartea veselă*** de N. Evreinov, în montarea lui Sandu Eliad.

29 mai – 60 de ani de la moartea dramaturgului **Mihail Sebastian** (n. 18 octombrie 1907).

Daniela GHEORGHE
Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu"

PROVOCARE

„BEST OF" – proiect cultural de promovare a literaturii străine actuale (2002 – 2005) prin spectacole moderne, originale, reformatoare realizate de tinerii regizori de teatru. Proiectul „BEST OF" este conceput în două etape. **Prima etapă: spectacole-lectură.** Durează 3 luni (aprilie, mai, iunie 2005), având loc la SALA 99 a T.N.B. Această etapă conține promovarea a 12 texte contemporane, bestsellers. Titlurile selectate în proiect trebuie să constituie un succes evident pe piața de carte din România, să fie un reper cultural și să se poată dramatiza. Printre textele propuse menționăm: Umberto Ecco, *Baudolino*, Editura Pontica; Pascal Bruckner, *Hoții de frumusețe*, Editura Trei; Haruki Murakami, *Dans, dans, dans*, Editura Polirom; Milan Kundera, *Valsul de adio*, Editura Humanitas; Ian McEwan, *Grădina de ciment*, Editura Polirom; Salman Rushdie, *Pământul de sub tălpile ei,* Editura Polirom; Dan Brown, *Codul lui Da Vinci*, Editura RAO; Catherine Millet, *Viața sexuală a Catherinei M.*, Editura Est; Carlos Fuentes, *Jiltul vulturului*, Editura Curtea Veche; Mario Vargas Llliosa, *Mătușa Julia și condeierul*, Editura Humanitas; Gabriel Garcia Marquez, *Incredibila și trista poveste a candidei Erendira și a bunicii sale fără suflet*, Editura RAO; Mika Waltari, *Etruscul*, Editura Polirom. Menționăm că această selecție de texte este provizorie și poate fi modificată în urma consultării cu membrii A.T.A.C. și A.E.R. **A doua etapă: realizarea a patru spectacole** din cele douăsprezece propuse în prima etapă, producții care urmează să fie selectate de directorul artistic al proiectului, și preluate de T.N.B. Sălile unde aceste piese urmează să fie reprezentate se stabilesc de comun acord cu T.N.B., în funcție de necesitățile fiecărui spectacol. Proiectul își propune să devină mai mult decât o campanie *pro cultura,* își propune să atingă o latură socio-educativă, să atragă spre locul acțiunii nu numai iubitorii constanți de teatru și literatură, ci, în primul rând persoanele care se apropie accidental de o manifestare culturală, atingând astfel un segment mai larg de consumatori și potențiali consumatori de cultură. Tinerii regizori interesați să se manifeste în „BEST OF" sunt rugați să ne contacteze la următoarea adresă de e-mail până la data de 15 aprilie 2005: atac_cultural@yahoo.com. Menționăm că proiectul se adresează regizorilor care nu depășesc vârsta de 35 de ani și care au cel puțin un spectacol de teatru recunoscut de critica de specialitate. În acest sens, vă rugăm să anexați mail-ului dumneavoastră și un *curriculum vitae*. „BEST OF" este un proiect inițiat de A.T.A.C. (Asociatia Tinerilor Artiști Consacrați – Președinte **Mihaela Păun,** actriță) și A.E.R. (Asociația Editorilor din România – Președinte **Gabriel Liiceanu,** directorul general al Editurii Humanitas), în colaborare cu **Teatrul Național București**. Directori de proiect: **Doina Marian** din partea A.E.R. și **Chris Simion** din partea A.T.A.C.

(P) Teatrul „George Ciprian" din Buzău

Bucuria ochiului din ureche

(Experiment multi-art)

La începutul anului 2005, Teatrul „George Ciprian" din Buzău a inițiat o serie de spectacole-lectură, cu scopul de a oferi circuitului cultural bucureștean sala „Rapsodia", din strada Blănari, nr. 21(etajul 4, intrarea din spate).

Cu acest proiect, teatrul propune participanților (directori de teatre, secretari literari, regizori, actori, critici, studenți, spectatori...) texte dramatice în primă audiție, ca ofertă culturală alternativă, în speranța includerii lor în repertorii de perspectivă.

Fiecare spectacol-lectură este însoțit și de un eveniment din lumea artelor: dans, muzică, literatură, arte plastice, artă fotografică, artă vestimentară. La primele două manifestări, invitați au fost: **Ion TĂBĂCARU**, artist-fotograf din Buzău, prezent în expoziții și saloane semnificative, răsfățat cu premii, și, respectiv, **Maria POP** și **Raluca GHIDEANU** din Brașov, două artiste plastice cu o activitate inedită, creând, pe viu, diverse figurine din lut, pe care, mai apoi, le-au trecut prin mașina de tocat...

Un alt moment insolit al reprezentațiilor noastre îl reprezintă participarea extraordinară a muzicienilor **Irinel ANGHEL** și **Andrei KIVU**, creatori dedicați manifestărilor artistice sincretice.

Prezența unor tineri actori, alături de personalități recunoscute ale artelor *invitate*, oferă o structură artistică modulată, permițând integrarea firească a lecturii în evenimentul propus.

Spectacolul-lectură rămâne principala rampă de lansare a textelor dramatice inedite, beneficiind și de posibilitatea de a se face cunoscute prin promovarea oferită de către Teatrul Național Radiofonic – partener media și realizator al emisiunilor „Thaliafest". Producțiile sunt realizate de către regizorul **Mihai LUNGEANU**.

Șapte zile din viața lui Simon Labrosse a fost textul ales pentru deschiderea proiectului și aparține autoarei canadiene Carole Fréchette,

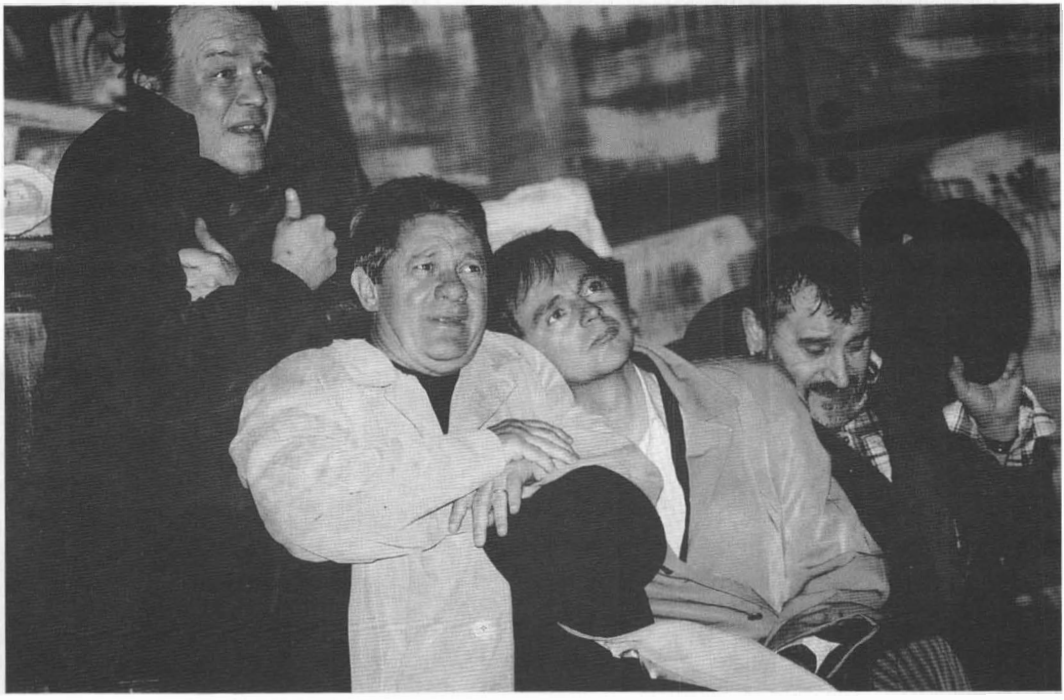
Traducerea: Aurel Ștefănescu; lectura a fost asigurată de: **Lucian GHIMIȘI, Adina ANDREI, Adrian DAMIAN.**

Cea de-a doua piesă prezentată a fost: *Amintiri despre mine* sau ***Ultimele zile ale trecutei mele vieți*** de Dan Mihu, cu: **Cristian ȘOFRON, Mihai RĂZUȘ, Sorin COCIȘ, Raluca GHEORGHIU.**

Mica sală a fost plină de fiecare dată și sperăm că așa va fi mereu!

Reprezentațiile se desfășoară lunar (întotdeauna) în ultima zi de luni, la orele 18, așa că vă așteptăm!!!

Scenă din spectacolul-lectură *Șapte zile din viața lui Simon Labrosse* de Carole Fréchette.



George ALEXANDRU, Emil HOSSU, Cristian ȘOFRON și Ion HAIDUC în *Capul de rățoi* de George Ciprian, spectacol realizat în coproducție cu Teatrul „Nottara".

(P)

Teatrul Național din Cluj se prezintă

Teatrul Național din Cluj este cea mai importantă instituție teatrală din Transilvania și printre cele mai prestigioase din România. Inaugurarea Naționalului clujean a avut loc în zilele de 1–2 Decembrie 1919, cu spectacolele *Se face ziuă* de Zaharia Bârsan și *Ovidiu* de Vasile Alecsandri. Clădire de patrimoniu, una dintre cele mai reușite ca îmbinare stilistică, construită între 1904–1906, este opera renumiților arhitecți austrieci Helmer și Fellner. La 8 septembrie 1906 a avut loc inaugurarea instituției. Sala are o capacitate de 928 de locuri, fiind concepută în stil neobaroc, cu inflexiuni stilistice inspirate de secesionism în decorarea holului.

Fondatorul Teatrului Național din Cluj și primul său director a fost Zaharia Bârsan, actor, regizor, autor dramatic, animator, cel mai important om de teatru din Transilvania. Prin eforturile sale, a reușit să întemeieze o trupă închegată, cu un repertoriu variat. Momentele de vârf ale Teatrului au fost marcate de marile personalități aparținînd națiunii și nu doar unei provincii: Olimpia Bârsan, Neamțu-Ottonel, Ion Tâlvan, Ștefan Braborescu.

În perioada interbelică, s-a impus directoratul lui Victor Papilian, iar în timpul Diktatului de la Viena (când teatrul s-a refugiat la Timișoara), cel al dr.Aurel Buteanu. Mai apoi, între 1965–1971, directoratul lui Vlad Mugur a marcat o perioadă de spectacole-eveniment.

Scena clujeană a fost slujită de personalități actoricești de seamă: Silvia Popovici, Silvia Ghelan, Valentino Dain, Melania Ursu, Gheorghe M. Nuțescu, George Motoi, Dorel Vișan, Anton Tauf, Gelu Bogdan Ivașcu, Miriam Cuibus.

După 1989, stilul spectacolelor s-a diversificat și modernizat. Printre novatori se numără regizorii: Victor Ioan Frunză, Mihai Măniuțiu, Mona Chirilă, Anca Bradu. În această perioadă s-au impus actorii: Marius Bodochi, Dorin Andone, Cornel Răileanu, iar după 2000, Elena Ivanca, Ovidiu Crișan, Ramona Dumitrean.

Începând cu anul 2000, director al Naționalului clujean este profesorul universitar doctor Ion Vartic, personalitate marcantă a vieții culturale românești, căruia îi aparține și inițiativa reînființării, în anul 1991, a Facultății de Teatru de la Cluj (inițial un departament în cadrul Facultății de Litere a Universității „Babeș–Bolyai"), care fusese abuziv desființată în anii '50.

Studioul „Euphorion" al Teatrului Național

Reînnodând firul tradiției culturale clujene și legăturile ei cu gruparea Cercului Literar de la Sibiu, Studioul Teatrului Național poartă numele de „Euphorion", fiind deschis, cu precădere, tinerilor artiști și experimentelor lor creatoare. În prelungirea acestei idei, Teatrul Național colaborează permanent cu Catedra de Teatru, și devenită, începînd cu 2004, facultate de sine stătătoare în cadrul Universității „Babeș–Bolyai".

În septembrie 2004, Naționalul Clujean a organizat prima ediție a Colocviului Național de Critică Teatrală, care urmărește să configureze un cadru teoretic pentru dezbaterile de breaslă.

Din iunie 2003, Teatrul Național Cluj este membru al Clubului Teatrelor Naționale din Sud-Estul Europei.

SPECTACOLE PREMIATE:

Reîntors în România, după plecarea din țară în 1971, Vlad Mugur a fost invitat să monteze pe scena Naționalului. Moment fast, din care a rezultat un succes de proporții: spectacolul *Hamlet* de W. Shakespeare (premiera: 2 octombrie 2001).

Foto: Nicu Cherciu

Elena IVANCA în *Hamlet* de Shakespeare.

Spectacolul *Hamlet* a obținut, la Gala UNITER din 2002, Premiul pentru Cel mai bun spectacol, Nominalizare pentru cea mai bună scenografie, la aceeași gală, pentru Helmut Stürmer și Lia Manțoc; Premiul Național pentru tînărul actor, Premiul Secției române AICT pentru cel mai bun interpret și Premiul „I.D. Sîrbu", acordat actorului Sorin Leoveanu; Anton Tauf nominalizat de revista *Cuvântul*, pentru rolul Polonius; Premiul Național pentru decoruri, costume și măști pentru echipa Helmut Stürmer, Lia

Manțoc și Ilona V. Járó. Invitat la Festivalurile Internaționale „Mythos Europa?", Karlsruhe (Germania), și „Sâmbetele de la Zsambek și Teatrul de Vară" (Ungaria), spectacolul a fost foarte bine primit de critica de specialitate și de public, mărturie stând impresionantul dosar de presă. Spectacolul a mai participat la: Festivalul de Teatru Clasic, Arad: Festivalul Național de Teatru „I.L. Caragiale", București; Săptămâna memorială Vlad Mugur, Teatrul Maghiar de Stat Cluj; Festivalul Internațional de Teatru Sibiu; Craiova Shakespeare Festival; Festivalul de Dramaturgie Contemporană, Brașov. Om de carte prin excelență, prof. Ion Vartic a avut inițiativa publicării unui volum, care cuprinde istoria realizării acestui spectacol de excepție, conținînd jurnalul repetițiilor, mărturii, interviuri, eseuri: *Vlad Mugur, spectacolul morții,* apărut la Editura Apostrof.

În anul următor (2003), spectacolul lui Mihai Măniuțiu *Exact în același timp* de Gellu Naum, dramaturg aparținînd avangardei românești, a primit o nouă distincție la Gala UNITER: Premiul pentru cea mai bună regie (premiera: 4 aprilie 2002).

Elena IVANCA și Marian RÂLEA în *Exact în același timp* de Gellu Naum.

Foto: Nicu Cherciu

Exact în același timp a participat la: Festivalul Internațional de Teatru, Sibiu; Festivalul Național de Teatru „I.L. Caragiale", București; Festivalul de Comedie, București; Festivalul de Teatru Scurt, Oradea; Festivalul de Teatru Clasic, Arad.

Colaborarea cu Sanda Manu pentru realizarea unui spectacol Molière – *Bolnavul închipuit* – aduce noi premii teatrului: Premiul pentru cea mai bună regie, Sanda Manu și Premiul de excelență pentru costume, Adriana Grand la Festivalul Național de Comedie de la Galați; Premiul Național pentru Spectacol acordat de juriul criticilor de artă la Zilele „Elvira Godeanu", Târgu Jiu; Premiul Național pentru Tineri Creatori, acordat actorului Ovidiu Crișan pentru rolurile Cléante și Polichinelle (premiera: 10 noiembrie 2002).

Vasilica STAMATIN și Anton TAUF în *Bolnavul închipuit* de Molière.

Foto: Nicu Cherciu

PREMIERE ALE STAGIUNII 2004–2005

• ***Mansardă la Paris cu vedere spre moarte*** de Matei Vișniec, un spectacol de Radu Afrim. Premieră absolută: 25 septembrie 2004. Participări la festivaluri: Festivalul Național de Teatru „I.L. Caragiale", București.

• ***Solo on-line,*** poem coregrafic de Vava Ștefănescu. Data premierei: 26 septembrie 2004.

• ***Pescărușul*** de A.P. Cehov. Regia: Mona Chirilă și Miriam Cuibus. Data premierei: 26 septembrie 2004.

• ***Pygmalion*** de G.B. Shaw. Regia: Alexandru Dabija. Data premierei: 23 ianuarie 2005.

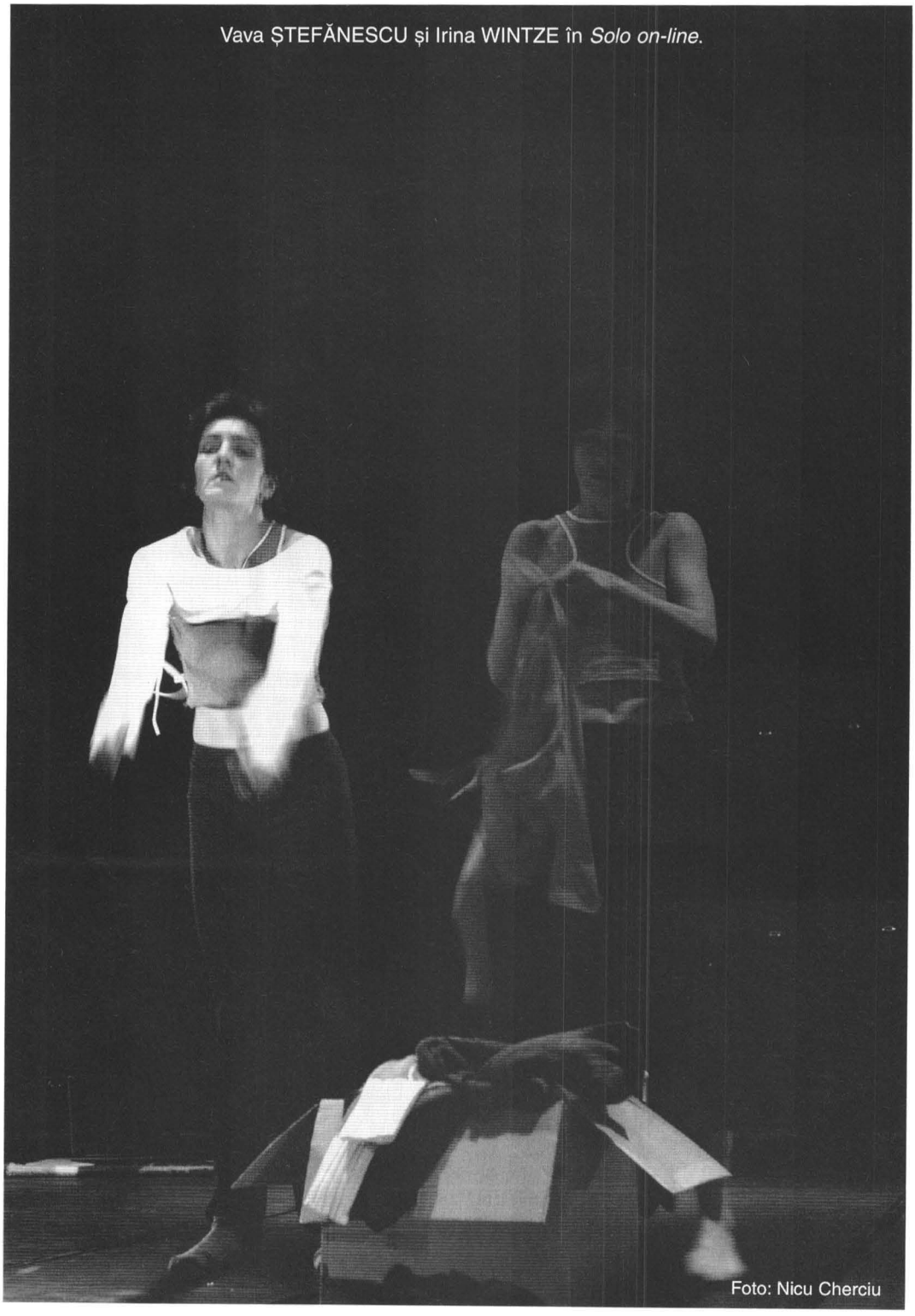
• ***Bigudiuri*** de Mimi Brănescu / ***Între 5 și 7*** de Emanuel Ciocu. Spectacol-coupé. Regia și scenografia: Sorin Misirianțu. Data premierei: 27 februarie 2005.

Scenă din *Mansardă la Paris cu vedere spre moarte* de Matei Vișniec.

Foto: Nicu Cherciu

Elena IVANCA și Ovidiu CRIȘAN în *Pescărușul* de Cehov.

Foto: Nicu Cherciu



Vava ȘTEFĂNESCU și Irina WINTZE în *Solo on-line*.

Foto: Nicu Cherciu

SPECTACOLE ÎN RELUARE ÎN STAGIUNEA 2004-2005

Teatrul Național din Cluj s-a remarcat prin promovarea spectacolelor experiment de înaltă ținută literară și plastică, bizuită pe texte mai puțin obișnuite în teatru – ***Memo***, în regia Monei Chirilă (Data premierei: 7 iulie 2000). Premii: Premiul special al juriului – Festivalul de Teatru Scurt Oradea. Turnee în țară și străinătate: Oradea, Centenar „Sașa Pană", București, Suedia, SUA.), realizat în maniera avangardei literare românești, a deschis această serie efectuând turnee în țară, în Europa și America, ca și acelea cu *Nu vezi că stai în brațele mele, orbule?*, spectacol comemorativ Nichita Stănescu realizat de Anton Tauf, în Serbia și Ungaria, confirmă însemnătatea acestei orientări.

Miriam CUIBUS și Dragoș POP în *Memo.*

Foto: Nicu Cherciu

• ***Nu vezi că stai în brațele mele, orbule?*** de Nichita Stănescu. Regia: Anton Tauf. Data premierei: 16 decembrie 2003. Turnee: Serbia, Ungaria.

• ***Logodnicele aterizează la Paris*** de Marc Camoletti. Regia: Florin Piersic. Data premierei: 2 decembrie 2001. Turnee în străinătate și în țară: Germania: Freiburg, Frankfurt, Augsbruch; Sibiu, Brașov, Timișoara, Arad, Oradea etc.

• ***Ubucurești***, scenariu dramatic de Mona Chirilă după *Conul Leonida față cu reacțiunea* de I.L. Caragiale și *Ubu Rege* de Alfred Jarry. Regia: Mona Chirilă. Data premierei: 3 octombrie 2002.

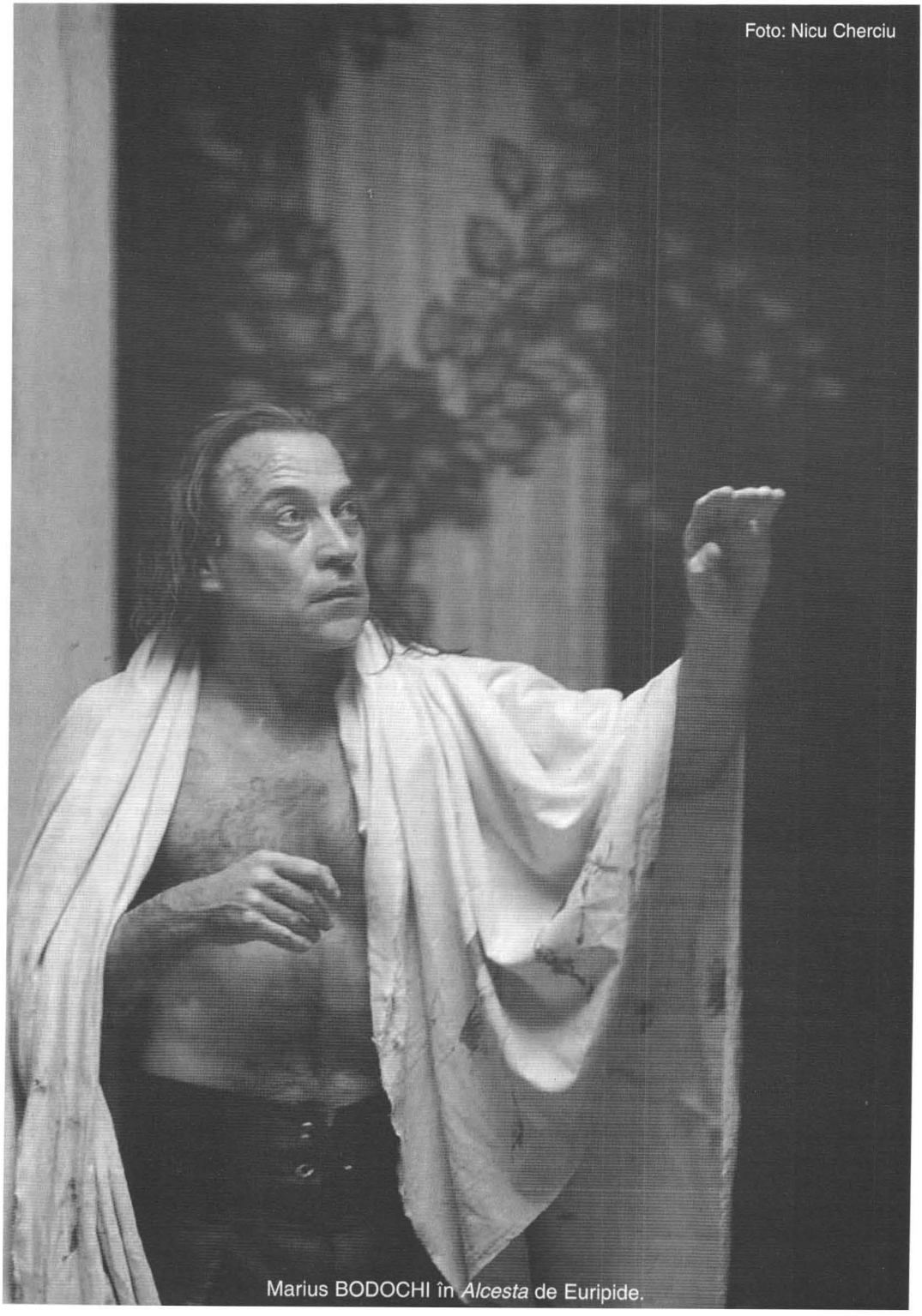
• ***Colonelul și păsările*** de Hristo Boicev. Regia: Alexandru Dabija. Data premierei: 4 martie 2003. Turnee: Tîrgu-Mureș, București.

• ***Slugă la doi stăpîni*** de Carlo Goldoni. Regia: Mona Chirilă Data premierei: 8 mai 2003.

• ***Alcesta*** de Euripide. Regia: Mihai Măniuțiu. Data premierei: 11 octombrie 2003.

• ***Statul plăcerii*** de Görgey Gábor. Regia: Vadas László. Data premierei: 10 ianuarie 2004.

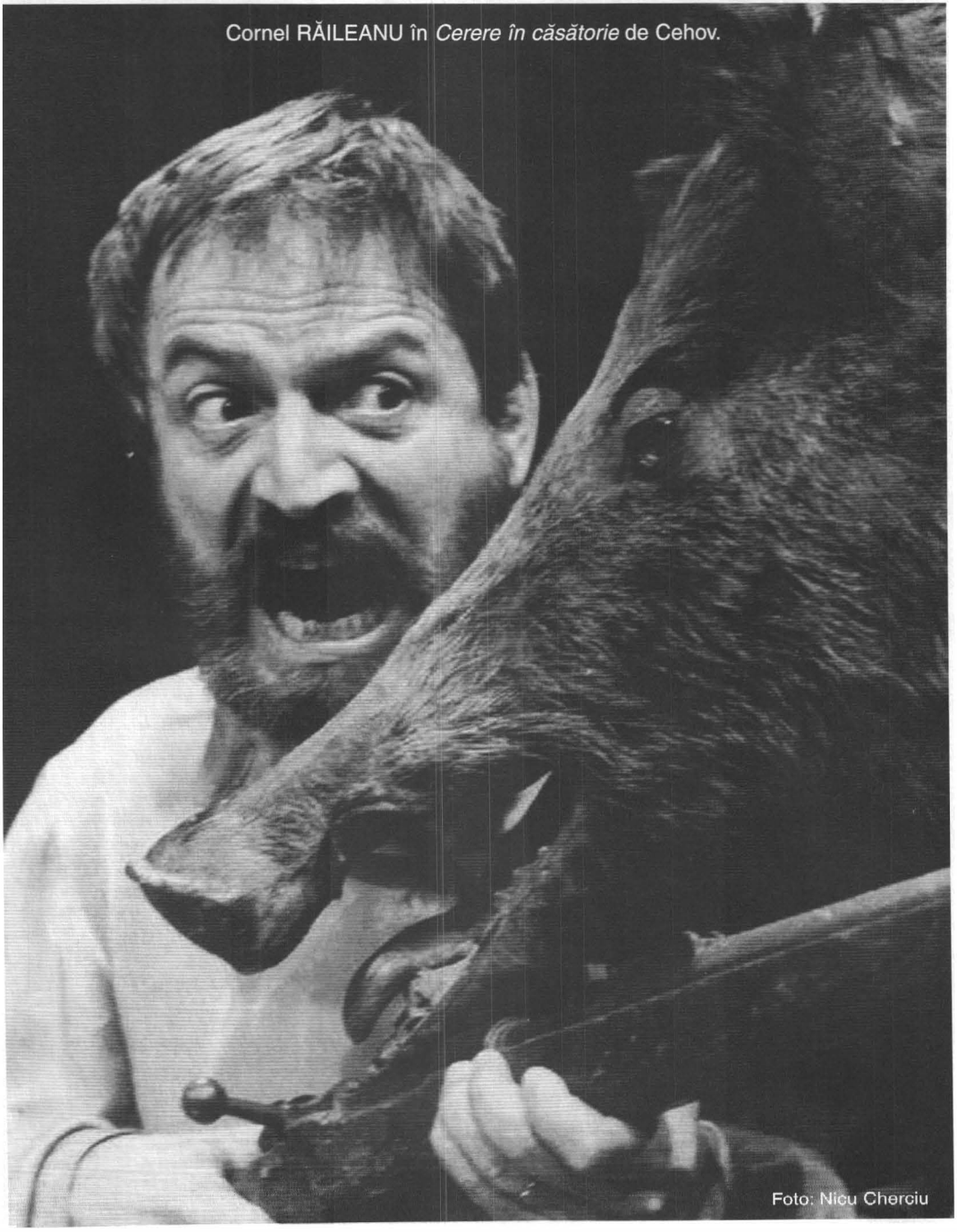
• ***Îngerul slut*** de Alexandru Sever. Regia: Gelu Badea. Data premierei: 27 martie 2004. Participări la festivaluri: Festivalul Dramaturgiei Românești, Timișoara.



Marius BODOCHI în *Alcesta* de Euripide.

• ***Scufița Roșie*** de Frații Grimm. Adaptarea și regia: Petre Băcioiu. Spectacol pentru copii. Data premierei: 12 martie 2004. Prticipări la festivaluri: Festivalul „Gulliver", Galați.

• ***Cerere în căsătorie*** de A.P. Cehov. Regia: Sorin Misirianțu. Data premierei: 10 octombrie 2000.

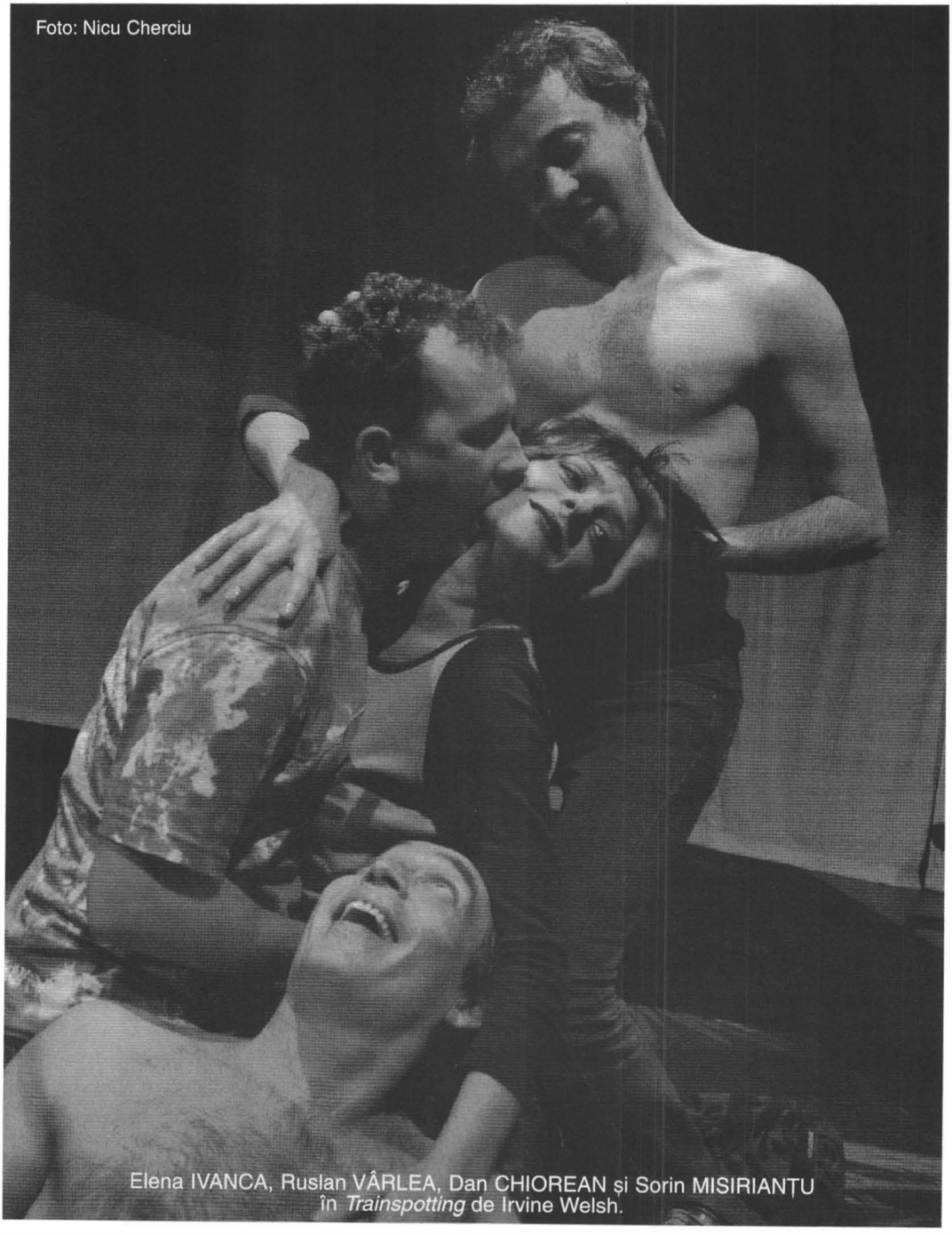


Cornel RĂILEANU în *Cerere în căsătorie* de Cehov.

Foto: Nicu Cherciu

• ***Declarație*** de Tudor Mușatescu. Cu Elena Ivanca. Data premierei: 7 decembrie 2000.

• ***Trainspotting*** de Irvine Welsh, adaptare de Harry Gibson. Regia: Sorin Misirianțu. Data premierei: 9 mai 2003.



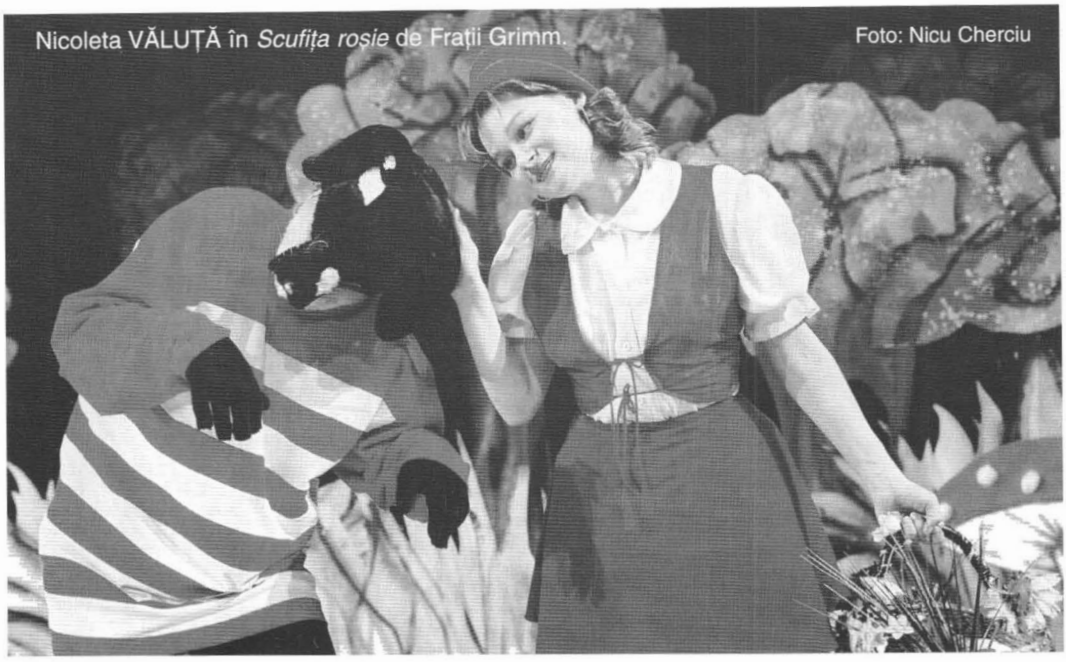
Elena IVANCA, Ruslan VÂRLEA, Dan CHIOREAN și Sorin MISIRIANȚU
în *Trainspotting* de Irvine Welsh.

Scenă din *Statul plăcerii* de Görgey Gábor .

Foto: Nicu Cherciu

Scenă din *Colonelul și păsările* de Hristo Boicev.

Foto: Nicu Cherciu



Nicoleta VĂLUȚĂ în *Scufița roșie* de Frații Grimm. Foto: Nicu Cherciu

Scenă din *Slugă la doi stăpâni* de Carlo Goldoni. Foto: Nicu Cherciu

SPECTACOLE ÎN LUCRU:

• ***Frumoasa din pădurea adormită*** după Frații Grimm. Scenariul și regia: Marc Bogaerts (Belgia). Data premierei: 2 aprilie 2005.

• ***Regele Lear*** de W. Shakespeare. Regia: Tompa Gábor. Decor: Andrei Both. Costume: Lia Manțoc. Data premierei: decembrie 2005.

Să nu vă lipsească din bibliotecă
„GALERIA TEATRULUI ROMÂNESC"
supliment editat de revista noastră,
din care au apărut:

***La vorbă cu* VLAD MUGUR** (interviu de Florica Ichim)
***Ursit scenei:* MIHAI POPESCU** de Margareta Andreescu
***El, vizionarul:* AURELIU MĂNEA**
***Un personaj tainic:* ELIZA PETRĂCHESCU**
de Mihaela Tonitza-Iordache
***Un cavaler fără iluzii:* PETRE SAVA BĂLEANU**
de Constantin Paraschivescu
***O viață în sute de roluri:* MARGARETA BACIU**
de Sorina Bălănescu
***Histrion de cursă lungă:* GHEORGHE DINICĂ**
de Constantin Paraschivescu
Cercul de aur de **MIHAI MĂNIUȚIU**
MARIOARA VOICULESCU – *Jurnal. Memorii*
DAN MICU – *Un destin spulberat* de Doina Papp
VASILE COSMA – *Actor sub zodia Shakespeare*
de Alexandru Firescu și Constantin Gheorghiu
***Conversație în șase acte cu* TOMPA GÁBOR**
(interviu de Florica Ichim)
***Patima pentru teatru sau* VIRGINIA ITTA MARCU**
de Constantin Paraschivescu
GEORGE CONSTANTIN și comedia sa umană
de Florica Ichim
Cu ochii deschiși sau IRINA RĂCHIȚEANU-ȘIRIANU
de Constantin Paraschivescu
IOSIF HERȚEA – vrăjitor de sunete ciudate
de Marinela Țepuș și Andreea Dumitru

Volumele pot fi procurate în teatre, la MUZEUL LITERATURII ROMÂNE, la sediul UNITER, Librăria NOI ș.a., precum și la telefonul redacției (326 17 76). Costul unui abonament anual la revista **TEATRUL AZI** este de 400.000 lei, iar întregul set de 16 cărți poate fi procurat cu doar 1.500.000 lei. Așadar, dacă vă interesează fenomenul teatral românesc și din lume, dacă vreți să sprijiniți apariția revistei **TEATRUL AZI,** puteți să vă abonați pentru anul 2005, la BRD – GSG, Sucursala Triumf, cont RO76BRDE416SV00667874160, ori la telefoanele: 326 17 76 (tel./fax) și 0722 455 954 – Florica ICHIM sau 456 58 78 și 0723 345 032 – Oana BORȘ

VĂ MULȚUMIM!

SUMAR

1 Doctor Honoris Causa

3 Interviu

David Esrig: *„Arta noastră e o artă senzuală, a concretului...“*, interviu realizat de Andreea Dumitru;

14 *Universul dramatic și scenografia* de David Esrig

22 Gala premiilor UNITER

24 Regizori nominalizați

24 *Silviu Purcărete: „...o suită de oglinzi deformate de nostalgie“*, interviu realizat de Patrel Berceanu;

28 *Dragoș Galgoțiu și Răzvan Mazilu: „Lumea va avea întotdeauna nevoie de lucruri frumoase“*, interviu realizat de Tamara Susoi;

33 *Bocsárdi László: „Nimic nu e absolut. Doar Dumnezeu“*, interviu realizat de Oana Borș;

38 Restituiri

Claudia Millian

39 Ion Cazaban: *Claudia Millian și estetica formelor teatrale;*

44 Claudia Millian: *Săptămâna teatrală. Ritmul în manifestările spiritului – Mișcarea în teatru și pulsul în armonie.*

46 Aniversări

46 *Țăndărică 60;*

49 *Masca „aniversară“*, interviu cu Mihai Mălaimare, realizat de Corina Herghelegiu;

54 *UNATC – Gala Absolvenților 2005*, de Silviu Jicman.

59 Dosar teatral

59 Algeria – *Note despre dramaturgia algeriană* de Boubakeur Seikini;

63 Bulgaria – *Care este starea actuală a teatrului bulgar?* de Milena Mihailova.

66 Medeea la noi și în lume

66 Oana Borș: *Lumi răsturnate* (*Medeea* de Euripide – Teatrul „Tamási Áron“ Sf. Gheorghe);

70 *Medeea revizuită*, grupaj realizat de Andreea Dumitru.

76 Ei... marii actori

Victor Rebengiuc

76 Doina Modola: *Victor Rebengiuc;*

78 Andreea Dumitru: *Un om al muncii;*

82 *Victor Rebengiuc: „Și de-atunci, întruna, la Teatrul Bulandra“*, interviu realizat de Doina Modola;

86 Spectacole

Teatrul Național Cluj

86 *O șansă pentru clujeni* de Elisabeta Pop *(Pygmalion* de G.B. Shaw);

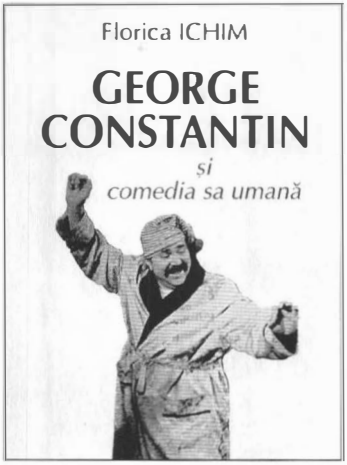
90 *Profesor Higgins la școala de cartier* de Oana Cristea Grigorescu *(Pygmalion* de G.B. Shaw);

Teatrul de Comedie

91 *Teoria și practica libertății patafizicianului Dom'Ubu, expusă scenic de regizorul Tompa Gábor* de Crenguța Manea *(Ubu înlănțuit* de A. Jarry);

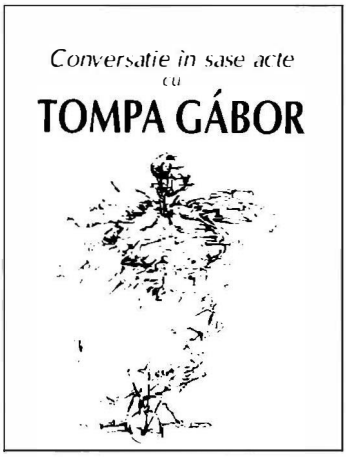
96 *Oare de ce se aprinde umbrela lui Winnie...* de Crenguța Manea *(Ce zile frumoase* de Beckett);

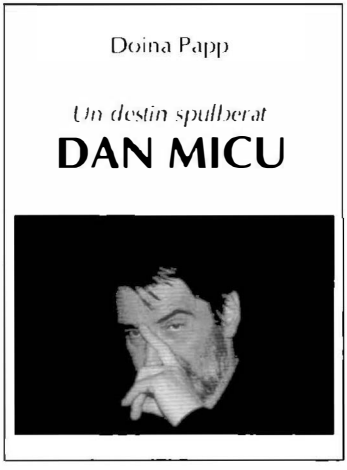
VOLUME APĂRUTE
în
„GALERIA TEATRULUI ROMÂNESC“

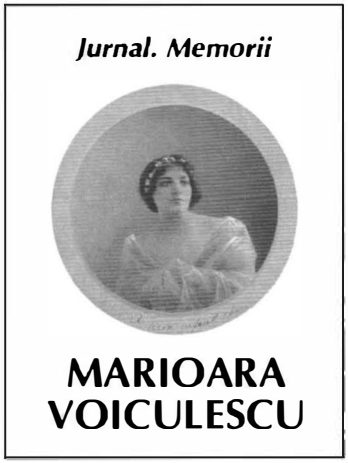


98 *O chiriță cu joben* de Constantin Paraschivescu *(Chirița of Bârzoieni,* după V. Alecsandri);
Teatrul „Nottara"
102 *„Pădurea" nu stăruie în memorie...* de Ion Parhon *(Pădurea* de A.N. Ostrovski);
103 *Trei povești de dragoste* de Alina Mang *(De trei ori dragoste,* după două piese japoneze și *Play* de Beckett);
106 *La un pahar de bere cu Fabrizio* de Constantin Paraschivescu *(Hangița* de Carlo Goldoni);
Teatrul Național Craiova
108 *Demonia istoriei* de Constantin Paraschivescu *(Hotel Europa. Complet* de Matei Vișniec);
Teatrul „G.A. Petculescu", Reșița
110 *Lumea ca bucătărie* de Constantin Paraschivescu *(Bucătăria* de A.Wesker);
Teatrul Național Constanța
112 *Complexul livezii* de Constantin Paraschivescu *(Livada de vișini* de Cehov);
Teatrul „Fani Tardini", Galați
115 *Farsă... într-un act* de Constantin Paraschivescu *(Scandal în culise* de Michael Frayn);
116 *Intrigă cu garnitură de sardele* de Ruxandra Anton *(Scandal în culise* de Michael Frayn);
118 *Crimă fără pedeapsă la Galați* de Mircea Ghițulescu *(Șantaj* de Ludmila Razumovskaia);
Teatrul de Nord Satu Mare
119 *Recuperarea unui text valabil* de Mircea Ghițulescu *(Croitorii cei mari din Valahia* de Al.T. Popescu);
Teatrul Municipal „Bacovia", Bacău
121 *Tone de ură în lovituri de box* de Cristiana Gavrilă *(Dona Quijota* de Mircea M. Ionescu);
Teatrul „Mihai Eminescu", Botoșani
122 *În ritm de... Tango* de Simona Burtea *(Tango* de S. Mrožek);
123 *Boccaccio sau râsu'-plânsu' la Teatrul din Botoșani* de Valentin Coșereanu *(Decameronul* după Boccaccio);
Independenți
125 *Psihodrama managerilor* de Adrian Mihalache *(Top Dogs* de Urs Widmer – Teatrul ARCA);
127 *Piesă cu slash* de Adrian Mihalache *(La țară* de M. Crimp – Teatrul Fără Frontiere);
128 *Lache, Mache și Spiridon* de Adrian Mihalache *(American Buffalo* de David Mamet – Teatrul ACT);
130 *Un regizor inspirat* de Irina Ionescu *(American Buffalo* de David Mamet – Teatrul ACT);
131 *Spectacol total* de Ion Cazaban *(Dali–Avida Dollars,* scenariul de Mălina Andrei – Fundația „Sound of Progress");
Teatrul Mic
133 *Tov' Ubu* de Nicolae Prelipceanu *(O zi din viața lui Nicolae Ceaușescu* de Th. Denis Dinulescu);
Teatrul Odeon
138 *Agnes și alte două femei* de Antoaneta Iordache *(Agnes, aleasa lui Dumnezeu* de J. Pielmeier);

VOLUME APĂRUTE
în
„GALERIA TEATRULUI ROMÂNESC"







Teatrul „Bulandra"
134 *Religia copilului* de Claudia Lipan *(Tatăl* de Strindberg);
142 *Copiii de duminică ai societății* de Claudia Lipan *(Măscăriciul de Cehov);*
Teatrul de Stat Oradea
143 *Speranța – ca dispoziție infernală* de Elisabeta Pop *(Așteptându-l pe Godot* de Beckett);
146 *Revelion cu artiști* de Elisabeta Pop *(Baroneasa Lili* de Martos Ferenc și Huszka Jenö – Trupa Szigligeti);
149 *Ciudate căsătorii...* de Elisabeta Pop *(Căsătoriile ciudate ale lui Mikszáth Kálámár* de Görgey Gábor – Trupa Szigligeti);
Teatrul Maghiar de Stat Cluj
151 *Poveste muzicală* de Roxana Croitoru *(Tortul albastru fermecat* de Muszty Bea și Dobaz András);
153 *Subiectul spectacolului: Amorul* de Roxana Croitoru *(Piața* de Carlo Goldoni);
155 *Mona Chirilă: „Ar trebui să ne ocupăm de un personaj emblematic"*, interviu de Eugenia Șarvari);
Teatrul „Toma Caragiu" Ploiești
159 *Testicule explozive* de Adrian Mihalache *(Cum a explodat David* de Lise Beth Kovetz);
Teatrul „Andrei Mureșanu", Sf. Gheorghe
160 *Sfârșit de partidă* de Ion Cazaban *(Acea zi de vineri August 1982* după *Porumbelul* de Patrick Suskind);
163 *Între prezentul indicativ și imperfect* de Ion Cazaban *(David's boutique,* scenariu de Radu Afrim);
Teatrul de Stat Arad
165 *Ecuația sentimentelor* de Adrian Palcu *(Jocul dragostei și al întâmplării* de Marivaux);
167 *Moartea și alte dive* de Adrian Palcu *(Cheek to cheek* de J. Gardell);
Teatrul Național Timișoara
170 *Fascinația personajului* de Ioan Jurcă Rovina *(Neguțătorul din Veneția* de Shakespeare);
Teatrul „Alexandru Davila", Pitești
173 *În căutarea unei identități* de Marinela Țepuș *(Comedia erorilor* de Shakespeare);
Teatrul „Maria Filoti", Brăila
176 *Premiere* de Doina Papp *(Povestea unui înger* după M. Sorescu, *Năzdrăvanul Occidentului* de J. Millington Synge, *Tăblia de la marginea patului* de Cornel Mimi Brănescu);
Centrul European de Creație
178 *Pierderea inocenței* de Ruxandra Anton *(Morți și vii* de Ștefan Caraman);
180 *„A fi sau a nu fi", în variantă autohtonă* de Oltița Cântec *(Morți și vii* de Ștefan Caraman);
Teatru și poezie
183 *La Ipotești* de Valentin Coșereanu
Opera Națională din București
185 *Paradoxul spațiului curb* de Luminița Vartolomei *(Simon Boccanegra* de Giuseppe Verdi);
Opera din Brașov
186 *Ochiul suplimentar* de Luminița Vartolomei *(Povestirile lui Hoffmann* de J. Offenbach);

Teatrul azi
Revistă de cultură teatrală
nr. 4–5/2005
Tel./Fax: 326 17 76
ichim@dial.kappa.ro
oanabors@hotmail.com

Redactor șef: FLORICA ICHIM

Board:
Cristina DUMITRESCU
Doina MODOLA
Marina CONSTANTINESCU
Constantin PARASCHIVESCU
Ludmila PATLANJOGLU

Echipa redacțională:
Oana BORȘ
Viorica-Rozalia MATEI
Andreea DUMITRU
Ioana ANGHEL ICHIM
Irina IONESCU
Corina HERGHELEGIU

ISSN 1220-4676

Teatrul Național de Operetă „Ion Dacian"
188 *Actualizare, localizare și globalizare* de Luminița Vartolomei *(Logodnicul din Lună* de Eduard Künneke);
Publicul
190 *Un „personaj" seducător la Casandra* de Ion Parhon;
191 *Acții și reacții* de Marinela Țepuș;
Televiziune
193 *Magia lui Prospero* de Constantin Paraschivescu;
Teatru radiofonic
195 *Ne auzim la Majestic* de Constantin Paraschivescu.
198 **În vizită**
Păpuși japoneze de Cristiana Gavrilă.
199 **File de jurnal** de Bogdan Ulmu.
200 **Cărți**
200 *Sorin Crișan și teatrologia heideggeriană* de Mircea Ghițulescu *(Teatru, viață și vis* de Sorin Crișan);
202 *Actorul și personajul* de Mircea Ghițulescu *(Dicționar subiectiv al personajelor lui Caragiale* de Gelu Negrea);
204 *Părerea lui Radu Țuculescu* de Dumitru Chirilă *(Teatrul transilvan la începutul mileniului III* de Radu Țuculescu);
205 *Ion Sava: patru piese de teatru plus fragmente din dosarul cabalei...* de Antoaneta Iordache *(Triunghiul în patru colțuri* de Ion Sava);
207 *Curgerea textului critic, spre optativ...* de Antoaneta Iordache *(Verva Thaliei* de Adrian N. Mihalache);
208 *Poate o salvează televiziunea* de Mircea Morariu *(Femeia cu Lună* de Dumitru Velea);
209 *Carte cu actori* de Mircea Morariu *(Câte vieți ai tu, Actorule?* de Ion Moldovan);
211 *Iosif Herțea – un maniac al perfecțiunii* de Mircea Morariu *(Iosf Herțea – vrăjitor de sunete ciudate* de Marinela Țepuș și Andreea Dumitru);
213 *Pasăre cântătoare* de Constantin Paraschivescu *(Frunzele plâng toamna* de Stela Popescu Temelie).
215 **Info UNITER**
219 **Calendar teatral**
221 **Provocare:** *Best OF* – proiect cultural.
222 **Teatrul „George Ciprian" din Buzău – *Bucuria ochiului din ureche.***
224 **Teatrul Național din Cluj se prezintă**

Cop. I: FLORIN CĂLINESCU și COCA BLOOS în *O zi din viața lui Ceaușescu* de Th. Denis Dinulescu. Regia: Alexandru Tocilescu. Foto: Florin Biolan.
Cop. II: ADRIANA și OVIDIU GHINIȚĂ în *Cheek to cheek* de Jonas Gardell. Regia: Ana Mărgineanu. Foto: Mihai Păcurar.
Cop. III: BICDKEI ZSUZSANNA, KICSID GIZELLA, PÉTER HILDA în *Medeea* de Euripide. Regia: Mihai Măniuțiu. Foto: Barabás Zsolt.
Cop. IV: Regizorul DAVID ESRIG. Foto: Florin Biolan.

Revistă editată de FUNDAȚIA CULTURALĂ „CAMIL PETRESCU" și UNITER

Tehnoredactare computerizată:
Daniel Leonard SAVU

Procesare imagini:
Carmen PETRESCU
Ciprian DUICĂ

TIPAR:
VIZUAL-GRAPH